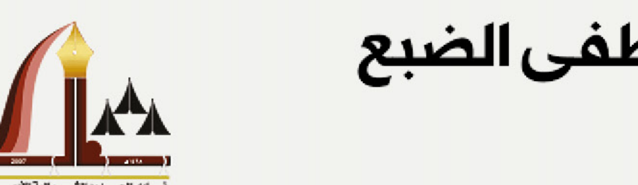


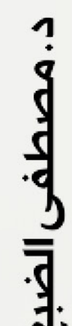
81

د. مصطفى الضبع

ترقينات سردية

دراسات في الأدب السعودي المعاصر

مؤسسة الانتشار العربي













ترقينات سردية

دراسات في الأدب السعودي المعاصر

رقم الإيداع: 1442 / 5867

ردمك: 978 – 603 – 91543 – 6 – 5

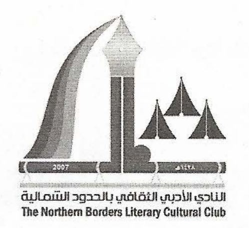
ترقينات سردية

دراسات في الأدب السعودي المعاصر

د. مصطفى الضبع

أستاذ البلاغة والنقد

جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل



حقوق النشر ٢٠٢١م النادي الأدبي الثقافي بالحدود الشمالية.

جميع الحقوق محفوظة

ويحظر نقل أي جزء من هذه المطبوعات أو خزنه في أي من أجهزة حفظ واسترجاع المعلومات وبأية وسيلة بدون إذن مسبق من الناشر.

للمعلومات الرجاء الاتصال على العنوان التالي:

النادي الأدبي الثقافي بالحدود الشمالية

هاتف: ٦٦٤٢٠٢٢ ١٤ ٩٦٦+ فاكس: ٦٦٢١١٠١ ١٤ ٩٦٦+

ص.ب ١٩٠٠ عرعر ٩١٤٤١

منتج الكتاب ودار النشر الخاصة به، ومطبعته، جميعها لا تتحمل مسؤولية أي خرق لحقوق النشر أو غيرها من الخروقات القانونية التي قد يتعرض لها.



ص.ب. 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com



بيروت ـ لبنان

هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-9953-93-422-8

الطبعة الأولى 2021

المحتويات

مقدمة 9

ـ 1 ـ السرد جرافيا
في كتابات خالد اليوسف

الرؤية البينية 24
أنواع المعلومات 24
الساردجرافي 27
الإحكام والحبكة 31
الجملة السردية / الجملة الببليوجرافية 33
بلاغة السرد جرافي 33
التناص السردي والببليوجرافي 36
رهان الببليوجرافي 41

ـ 2 ـ الظاهرة السردية
في كتابات عبد الفتاح أبو مدين

مرجعيات الظاهرة 51
تجليات الظاهرة 55

ـ 3 ـ دراسة في تشكل النوع السيرة الذاتية في النقد
السعودي من المكتوب إلى البصري

من السيرة إلى النقد 84
النقد/ التحول 91

1 ـ النظام الأول 92
2 ـ النظام الثاني: النص العصري 105
دوائر التشغيل ـ دوائر الصيانة 110

ـ 4 ـ الهوية المكانية في القصة القصيرة السعودية (نماذج من السرد في عسير)

ـ أمكنة محددة 125
أولًا: سلطة التفاصيل المكانية 134
ثانيًا: ثقافة المكان 135
مكان السرد / سرد المكان 139
السارد في المكان 140
نوستالجيا المكان 143
أمومة المكان 145

ـ 5 ـ من جماليات القصة القصيرة السعودية (النسخة الأنثوية)

1 ـ سبيكة العنوان 155
2 ـ الجملة الاسمية 156
3 ـ الجملة الفعلية 157
4 ـ سردية الأشياء 159
5 ـ السؤال/أسئلة النص 166
6 ـ المكان 172
7 ـ سردية الرجل 178
8 ـ الأنوثة 185
9 ـ جماليات النهاية: أنواع النهاية 187
ببليوجرافيا القصة القصيرة السعودية النسائية 193

ـ 6 ـ العلامة السردية
في قصص زكية العتيبي القصيرة

العلامة السردية 216
الرجل 222
الأنوثة 228
التفاصيل 234
السرد بوصفه مقاومة 239
الرسائل 242
الخاتمة 246
المصادر والمراجع 248

ـ 7 ـ المعرفة السردية
في رواية «أبناء الأدهم»

ضمير الغائب / ضمير المعرفة 259
الأسطورة 261
الهوية 265
الخاتمة 269
المصادر والمراجع 271

مقدمة

قبل أن أتعرف إلى عالم عبد الرحمن منيف وغازي القصيبي، كان عام (1986) موعد علاقتي الأولى بالمدونة السردية السعودية، كنت طالبًا في السنة الرابعة بكلية الآداب، لا أتذكر الآن كيف وصلتني المجموعة القصصية «الحفلة» لعبد الله باخشوين في طبعتها الأولى الصادرة (1985)، كانت المجموعة بوابة لمدونة اتسعت لأسماء أخرى تتالت لاحقًا: إبراهيم الناصر الحميدان، عبد العزيز مشري، عبد الرحمن منيف، غازي القصيبي، والجيل التالي يوسف المحيميد، فهد العتيق، جبير المليحان، أحمد أبو دهمان، عبده خال، إبراهيم مضواح، وغيرهم ممن تشكل كتاباتهم مدونة السرد السعودي مشاركين في تيار السرد العربي الحديث مطلع الألفية الثالثة.

كانت رسالة الدكتوراه بداية الانشغال بالسردية العربية، وبداية الاشتغال بالخارطة السردية العربية دراسة منهجية بعد سنوات من القراءة الحرة كانت تستهدف محاولة الإحاطة بمدونة عربية تتعدد أطرافها وتتخلق مراكزها الجديدة، وتجتهد الرواية في فرض نفسها عربيًا مثمرة نتاجًا عربيًا فرض نفسه عالميًا عبر فوز نجيب محفوظ بنوبل، وعبر حركة الترجمة، ترجمة الرواية العربية لعدد من اللغات الغربية، وهو على نحو متزايد عمل على توسيع نطاق حركة الرواية العربية عالميًا جاعلًا من دراستها هدفًا يخرج عن نطاقه الإقليمي إلى نطاق عالمي.

خلال سنوات كنت أجتهد وصولًا إلى فكرة بدت لي منطقية: أن تكون خارطة الرواية العربية خاصة والإبداع العربي عامة تشبه كف اليد التي يجب على الناقد والباحث مكاشفتها، وهو ما دفعني للتقدم عبر مسارين متوازيين:

- قراءة الإبداع العربي ومتابعته واستكشاف الجديد فيه ومحاولة الكشف عن المناطق غير المأهولة فيه.
- الاشتغال بالمشروع الببليوجرافي الذي وضعني في حالة متابعة شبه يومية لكل ما يصدر في الوطن العربي من إبداع ودراسات، وهو اشتغال يتيح للمنشغل به الإحاطة بخارطة شديدة الخصوبة تعمل بدورها على تحفيزه للمتابعة النقدية وتمنحه الكثير من الأفكار وتزوده بمساحات من الخبرة اللازمة لتوسيع دائرة الدراسة النقدية، وهو ما نتج منه كم كبير من الدراسات تخص المدونة الإبداعية العربية سردها وشعرها، ومع مرور الوقت اجتمعت مادة تجمع بين دراسة الشعر ودراسة السرد، فرضت المنهجية تقسيمها إلى مسارين:
- مسار سردي يضم أبرز ما اجتمع في هذا الكتاب مشكلًا مادته.
- مسار شعري يشكل مادة لها منهجيتها في نقد الشعر.

وهي مادة تتطلب جمع شتاتها في سلسلة من الكتب من شأنها ضمان المتابعة والبقاء، كما تتطلب تصنيفًا يفرض تشكيلها في مساراتها المناسبة، ويأتي الكتاب أول هذه السلسلة من الدراسات الخاصة بالأدب السعودي سرده، توازيها مادة تخص شعره سيكون لها مجالها الآخر في النشر.

يقدم الكتاب مادة نقدية وسعت مفهوم السرد فلم يقف عند

حدوده التقليدية وإنما انشغل بالدراسة البينية بين السرد في طرحه التقليدي والسرد في تجلياته عبر مدونة الكاتب المنشغل بالسرد الذي يفرض نفسه وآلياته على مساحة عمله، وهو ما تجلى في سردية عبد الفتاح أبو مدين والسرد العابر بين الرواية والنتاج الببليوجرافي عند خالد اليوسف، وهو ما يعني أن الدراسة النقدية تنشغل بتوسيع مفهوم السرد ليشمل المعنى المعجمي للمصطلح (الإحكام) بوصفه طرحًا تراثيًا يجد مرجعيته في القرآن الكريم.

الترقين مصطلح لغوي فصيح، فالترقين، التزيين، والنقش، وتزيين الثوب بالزعفران والورس[1] التزيين يعمل على ماهو متحقق، والنقش على ماهو كائن، والنقد يعمل على نص سابق متحقق وكائن، إضافة لمنتج سابق يتسم بالجمال في أصله، (التزيين للثوب لا ينفي عنه الجمال بقدر ما يبرز جماله فالقبيح لا يُزين والعطار لا يصلح ما أفسده الدهر ولا ما خلق قبيحًا أو ما أفسدته الذائقة، ذائقة منتجه طبعًا وليست ذائقة متلقيه).

تتشكل مادة الكتاب من سبعة فصول تجمع بين اشتغال الباحث (في خدمة قضية بحثية تكون النصوص مساحة الحركة فيها)، واشتغال الناقد في اختياره مساحة العمل ومكاشفته نصًا/نصوصًا بعينها وفق جماليات النص دون فرض أدوات اكتشاف لا تناسب النص ولا تتعسف في مقاربته.

1 ـ **الفصل الأول: السرد جرافيا في كتابات خالد اليوسف**: دراسة عابرة للمصطلح السردي على نطاقه الببليوجرافي وكيف يلتقي النص في سرديته مع الجملة الببليوجرافية

(1) انظر: **لسان العرب**، مادة (رقن).

في أفقها المحكم، اعتمادًا على مصطلح إجرائي (السرد جرافيا) لاكتشاف المساحة البينية لعبور السارد إلى منطقة الببليوجرافيا أو استقطابه لأدواتها والعكس صحيح.

2 ـ **الفصل الثاني: الظاهرة السردية في كتابات عبد الفتاح أبو مدين**: استكشافًا لمساحات السرد في نطاق تجربة كاتب اتسعت مساحة عمله لتشمل عددًا من الأنواع الأدبية في إحالتها إلى نظام اجتماعي استثمر علاقته بالواقع في تطوير وعيه الاجتماعي عبر الظاهرة السردية في كشفها جماليات النوع الأدبي في نتاج الكاتب.

3 ـ **الفصل الثالث: دراسة في تشكل النوع، السيرة الذاتية في النقد السعودي من المكتوب إلى البصري**: دراسة تقارب النوع السردي من منظور الدراسة النقدية المقاربة للنظام السردي عبر السيرة الذاتية، في تطوراتها من المقروء إلى البصري، وكيف تطور الوعي النقدي تبعًا لتطور الوعي الجمالي لكاتب السيرة الذاتية.

4 ـ **الفصل الرابع: الهوية المكانية في القصة القصيرة السعودية** (نماذج من السرد في عسير): دراسة في ثلاث مجموعات قصصية لثلاثة من كتاب منطقة عسير (إبراهيم شحبي ـ إبراهيم مضواح الألمعي ـ ظافر الجبيري)كاشفة عن الهوية المكانية في فعلها الجمالي وكيفية تحققها في النصوص وقدرتها على تحقيق دلالتها ووظائفها الجمالية.

5 ـ **الفصل الخامس: من جماليات القصة القصيرة السعودية (النسخة الأنثوية)، دراسة وببليوجرافيا:**

قراءة القصة القصيرة السعودية في نسختها الأنثوية قراءة جمالية ترصد مجموعة من العناصر الفنية التي تكشف عن قدرة الكاتبة على الكتابة بالأشياء وليست مجرد الكتابة عنها، وتعتمد القراءة على مجموعة من النصوص المختارة من المدونة السردية السعودية، وتتوزع الدراسة على عدد من العناوين الفرعية: العنوان ـ سردية الأشياء ـ أسئلة النص ـ المكان ـ سردية الرجل ـ الأنوثة ـ جماليات النهاية، وتتضمن الدراسة ببليوجرافيا تجريبية للمجموعات القصصية القصيرة السعودية في نسختها الأنثوية.

6 ـ **الفصل السادس: العلامة السردية في قصص زكية العتيبي**: تقف الدراسة عند النتاج القصصي للقاصة السعودية زكية العتيبي عبر قراءة العلامة السردية بوصفها أداة إنتاج الدلالة النصية عبر مستوياتها المختلفة من اللغوي إلى التصويري.

تعتمد الدراسة نصوص الكاتبة بوصفها مجموعة قصصية واحدة متعددة النصوص تقوم العلامة بالربط بينها عبر تكرار العلامة الواحدة أو تشابه العلامات.

7 ـ **الفصل السابع: المعرفة السردية في رواية «أبناء الأدهم»**: لجبير المليحان.

مصطفى الضبع
مدينة الجبيل الصناعية
أكتوبر 2020

- 1 -

السرد جرافيا
في كتابات خالد اليوسف

«الريح ليست مواتية لمن لم يعرف الطريق» مقولة تنطبق على هؤلاء الذين يحددون أهدافهم فيحققون، ويخططون لأعمالهم فينجزون، يحيطون بمساحات إنجازهم فيفرون من المعلومات ما يجعلهم على وعي يمكنهم من الإنجاز الحقيقي، ذلك الإنجاز الذي يكمن جوهره في قيمته للبشرية، وفي تقديمه ما يسهل مهمة الآخرين ويمنحهم القدرة على الإنجاز، إنها الطاقة المهداة التي يتوفر عليها الفرد أو البعض لإفادة الجميع.

هكذا يمكنك أن تصف خالد اليوسف في مشروعه، كاتب حدد هدفه وعرف طريقه فواتته عوامل الإنجاز والتحقق، لم يدخل بوابة العمل الببليوجرافي من باب المصادفة أو عبر قرار يتخذه الفرد في لحظة فراغ يبحث فيها عما يجب عليه أن يفعله اجتيازًا للحظة وعبروا لما تفرضه من ملل.

ولد خالد أحمد اليوسف في الرياض بالمملكة العربية السعودية (1958)،من بوابة علم المكتبات دخل، حصل على بكالوريوس مكتبات ومعلومات من كلية العلوم الاجتماعية بجامعة الإمام محمد بن سعود عام 1983. تدرج في دائرة العمل في عدد من المكتبات السعودية: مكتبة هيئة الخبراء، وشغل في عام 1986 منصب مدير المكتبة، ـ مدير المكتبة والمعلومات ـ نظم وأشرف على عدد من المعارض للكتاب أهمها معرض الكتاب السعودي في لندن عام 1995، عمل

محررًا في مجلة (عالم الكتب) منذ عام 1980 وحتى عام 1984، ومحررًا في مجلة (المجلة العربية) من عام 1983 وحتى عام 1985، ومحررًا ورئيسًا للقسم الثقافي في جريدة (المسائية) من عام 1985 وحتى عام 1987. عمل سكرتيرًا ومسؤولًا عن نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون (1988 ـ 2003)، رحلة من عمل المكتبات عايشها الآلاف من نظرائه على مستوى الوطن العربي غير انه اختار أن يسير على مبدأ «ما كان بإمكان غيرك أن يفعله لا تفعله» حين قرر أن يمهد الطريق للآخرين بانيًا بيته من حبات السمسم (هكذا أتصور العمل الببليوجرافي: بناء بيت من حبات السمسم، حيث آلاف المعلومات وربما ملايين تكون في حاجة لها لبناء البيت)(1)، ذلك البناء الذي وإن بدا ماديًا بسيطًا فإنه بناء حضاري بالأساس، تعتمد عليه الحضارات الحديثة في وضع أسسها للنهوض والحفاظ على مقدراتها، فالببليوجرافيا في أحد مفاهيمها قائمة لوثائق الحضارة المخطوطة والمكتوبة على حد تعبير شورز(2)، والعمل الببليوجرافي مشاركة فاعلة في بناء الهوية وتأكيدها والحفاظ عليها، فالأمم المنتجة والمشاركة في فعل الحضارة الإنسانية يقوم فعلها على التراكم المعرفي الذي لا مجال لإدراكه إلا بحصره والوقوف عليه كمًا وكيفًا لإدراك قيمته ومايشكله من دور لخدمة المجتمع الإنساني.

---

(1) انظر: مصطفى الضبع: **ببليوجرافيا نقد الرواية (الكتب ـ الرسائل العلمية)** ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة 2015، ص 9.

(2) لروى هارولد ليندر: **نشأة الببليوجرافيا القومية الشاملة الجارية** ـ ترجمة: عبد المنعم محمد موسى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1984، ص 7.

في خطين متوازيين تشكل مشروع خالد اليوسف في الكتابة:

1 ـ البيليوجرافيا القائمة على بناء قواعد بيانات تأسيسية للأدب السعودي من شأنها أن تكون خريطة كاشفة لاغنى للباحث والدارس عنها، مما وضعه في مصاف الريادة وقد حقق شروطها: السبق الزمني ـ الإنجاز ـ التأثير، وقد كان: «**أول من نشر وأدخل الببليوجرافيا الأدبية الدارجة في الصحافة السعودية بدءًا من عام 1405هـ/1985 في صحيفة المسائية، ثم تنقلت في عدة صحف سعودية ومازالت مستقرة في صحيفة الجزيرة التي تنشرها سنويًا، مع إعادة نشرها في بعض الدوريات المتخصصة**»[1]، وقد دخل المجال مدركًا تمامًا أبعاد عمله وأهمية رسالته وقيمة دوره، وهو ليس دخول الهواة وإنما هو دخول المحترفين الممتلكين وعيًا بما يفعلون «**أجمعت الدراسات والمؤلفات القديمة والحديثة على أن الببليوجرافيا من أهم الأعمال المرجعية للباحث، وأنها تمثل المفتاح الرئيس للعلوم كلها، حتى لو وضعت لخدمة علم أو فن واحد**»[2].

لقد أنجز الببليوجرافي عمله وفق مسارين:

ـ مسار التنظير: يقدم رؤية نظرية كاشفة لمن يعمل في الحقل

(1) خالد أحمد اليوسف: **يحدث أن تجمع الحكاية أشتاتها** ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2015، ص 516.

(2) خالد أحمد اليوسف: **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب أسئلة الأدباء، بحوث ومقالات في الأدب السعودي** ـ نادي تبوك الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2016 ص 91.

الببليوجرافي، وهو ما تكشف عنه مجموعة الدراسات في مقدمتها بحثان تضمنهما كتابه «أسئلة الثقافة» يكشف عنوان أولهما عن مضمونه «**أدوات الضبط الببليوجرافي للأدب العربي في المملكة العربية السعودية**» يستهله بتحرير مصطلح «الببليوجرافيا» ومفاهيمها وأدوات الضبط الببليوجرافي التي يحصرها في ستة أنواع دقيقة: العامة ـ الجارية ـ الموضوعية ـ الشارحة ـ الشخصية ـ الراجعة[1]، ويستكمل البحث الثاني ماجاء في الأول حيث يأتي الثاني بعنوان «**نتائج صنع وعمل الببليوجرافيا في الأدب العربي السعودي**» يستهله بطرح أسئلة من شأنها مراجعة المنجز بغية التطوير: «**وبعد، فماذا نرجو من صنع هذه الأدوات الببليوجرافية؟، وما المردود العلمي المرجعي للباحث والدارس، والمؤرخ والمتلقي والحركة الأدبية بشكل عام؟، وهل نحن بعد هذا البحث استطعنا الضبط والرصد لأدبنا ببليوجرافيا؟**»[2] ولا يقف الكاتب عند حد الأسئلة بوصفها تعبيرًا عما يراه وما يتغياه من طرحها، وإنما يعمد إلى تقديم إجابات علمية الطابع: «**هذه الأسئلة وغيرها من الاستفهامات، هي ما حاولت الإجابة عنها من خلال التقصي والمتابعة**»[3]، وفي طرحه الاستنتاجات يضعنا الكاتب إزاء عشرة حقائق دالة[4]:

(1) **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب**، ص 91 ومابعدها.
(2) **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب**، ص 117.
(3) **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب**، ص 117.
(4) **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب**، ص 118، ومابعدها.

- **أولـهـا**: مفهومه للببليوجرافيا: «**عمل يدخلك إلى عوالم مجتمعة في علم واحد، اجتمعت فيه كل صفات الربط، والاختصار، وسرعة الوصول على المعلومة حالاً**» وهو مفهوم يكشف عن عصرية صاحبه وفهمه لعامل الزمن في الوصول إلى المعلومة مما يعني أهمية جمعها وتهيئتها وتقديمها عبر وسائط مناسبة لمستخدمها أو الباحث عنها.
- **ثانيـهـا**: تاريخية العمل الببليوجرافي السعودي الذي بدأ (1379هـ ـ 1958) مستنتجًا قصورًا في جوانب معطيات العمل الببليوجرافي من جوانب عدة، مما يفهم منه التنبيه على أهمية تجاوز هذا القصور.
- **ثالثها: جماعية العمل الببليوجرافي**: والكاتب يضع يده على واحدة من أخطر قضايا العمل الببليوجرافي، فجماعية العمل تتطلب فرقًا من الباحثين المحترفين لا الهواة، أي فرقًا من الباحثين في مؤسسات أكاديمية عملها البحث العلمي ويكون لغياب المؤسسات الأكاديمية أثره السلبي الذي يدفع الأفراد لإنجاز أدوار تفوق طاقاتهم وقدراتهم[1].
- **رابعها**: حجم الببليوجرافيين: حيث يحصرهم الكاتب في ثلاثة باحثين، إضافة إلى بعض الهواة من الذين لم يحيطوا

(1) تمثل هذه القضية أهم دوافعي للعمل الببليجرافي حين تقاعست المؤسسة الأكاديمية، وافتقد الباحثون قواعد البيانات التخصصية كان على الأفراد التحرك لتحقيق أي منجز مهما كان حجمه، من هنا كانت ببليوجرافيا نقد الرواية (2015)، وببليوجرافيا دراسات الشعر، ثم ببليوجرافيا البلاغة، وكلها محاولات لتأسيس ببليوجرافيات نوعية تخدم التخصصات المتنامية، وتقدم للباحثين ماهم في أمس الحاجة إليه.

بالعمل الببليوجرافي وقواعده وهو مايعني غياب العمل الجماعي وقلة العاملين فيه ويؤكد على غياب المؤسسة الأكاديمية التي من المفترض أنها معنية بالبحث العلمي الذي لاغنى له عن الأعمال الببليوجرافية.

- **خامسها**: مساحة العمل الببليوجرافي المنحصرة في المطبوع مغفلة المنشور صحفيًا، وهو ما يفتح الباب لأعمال ببليوجرافية من شأنها تزويد المكتبة بالمزيد من النصوص الموسعة رقعة النصوص الأدبية.

- **سادسها**: قيمة الببليوجرافيا ودورها في تقديم خرائط الإبداع تسهيلًا للبحث والدراسة.

- **سابعها**: إهمال جانب الاستخلاصات بوصفها مادة أدبية قادرة على تقديم مادة ثرية للباحثين رغم توافرها في الصحف متفرقة لا جامع لها.

- **ثامنها**: افتقاد المجلات الأدبية لكشافات ببليوجرافية تسهل عملية الوصول لما تحويه من نصوص على غرار ماقامت به مكتبة الملك فهد الوطنية من كشافات تحليلية لمجلة المنهل.

- **تاسعها**: التوصية بضرورة اهتمام الجامعات بالعمل الببليوجرافي (وهي التوصية الأهم التي من المنطقي ألا تتقاعس الجامعات عن العمل بها) فمن غير المنطقي أن تهمل الجامعات واحدة من أهم أدوات إنجاز البحث العلمي (قواعد البيانات والببليوجرافيات).

- **عاشرها**: أهمية العمل الببليوجرافي في تقديم مؤشرات واضحة تدعم اتخاذ القرار وتعين على وضع نظريات

إحصائية لها أهميتها في العمل العلمي خصوصًا والثقافي عمومًا.

- مسار التطبيق والإنجاز: وهو نتاج رحلة الكاتب الببليوجرافية ومنجزه فيها عبر مايزيد على ربع القرن (تمتد تجربة الببليجرافي على مدار خمسة وثلاثين عامًا منذ أول عمل ببليوجرافي صدر له وسيذكر لاحقًا تفصيلًا).

يمثل مشروع خالد اليوسف الأساس الأهم لبناء ببليوجرافيا وطنية للأدب السعودي، وهو نوع من أهم أنواع الببليوجرافيات التي يقوم عليها البناء الببليوجرافي العالمي[1].

2 ـ **الكتابة السردية**: في القصة والرواية: ثماني مجموعات قصصية[2] ـ ثلاث روايات[3] والإنتاج السردي الممتد عبر مساحة زمنية موازية للإنتاج الببليوجرافي يؤكد توازي الخطوط وحرص الكاتب على تعميق خطوط إنتاجه مؤمنًا بمشروعه غير المنفصل في تفاصيله ومظاهر تحققه.

---

(1) انظر: د. أحمد عبد الله العلي: **الببليوجرافيا والتكشيف في المكتبات** ـ وزارة التربية والتعليم ـ الكويت 1996، ص ج، والمؤلف يسرد خمسة أنواع من الببليوجرافيات العامة: العالمية ـ الوطنية المجموعات اللغوية ـ التجارية ـ الإقليمية.

(2) مقاطع من حديث البنفسج 1984 ـ أزمنة الحلم الزجاجي 1987 ـ إليك بعض أنحائي 1994 ـ امرأة لا تنام 1999 ـ الأصدقاء 2004 ـ رائحة الأنثى 2008 ـ يمسك بيدها ويغني 2010 ـ المنتهى.. المغني.. أشتات الحكاية، وقد صدرت أخيرًا في طبعة كاملة الرياض 2015.

(3) وديان الإبريزي 2009 ـ نساء البخور 2012 ـ وحشة النهار 2013.

والنتاج السردي يمثل مشروعًا موازيًا ينافس المشروع الببليوجرافي في التعريف بمشروع الكاتب ويمثلان معًا منظومة اعتمدها الكاتب لتقديم خطابه المكتوب، وطرح مايدلل على أفكاره ورؤاه فيما يراه مناسبًا للتعبير عما يرى.

الرؤية البينية

ليست محاولة للوقوف على المساحة المترامية الأطراف تلك الممثلة لإنتاج الكاتب وإنما هي محاولة للوقوف في المنطقة الوسطى التي يلتقي فيها السارد بالببليوجرافي بوصفها منطقة برزخية لعبور كل منهما إلى الآخر، فالسارد يفيد من دقة الببليوجرافي، والببليوجرافي يفيد من طرائق عرض السارد ومحاولته الإحاطة بالصورة كاملة لتقديم الخارطة بكل تفاصيلها، أمينًا على التقديم، وحريصًا على تقديم الإفادة، ومدركًا حدود عمله وما يترتب عليه من نتائج.

السرد جرافي مجرد مصطلح إجرائي لاكتشاف المساحة البينية لعبور السارد إلى منطقة الببليوجرافيا أو استقطابه لأدواتها والعكس صحيح.

أنواع المعلومات

- معلومات تخص العملية السردية: ومن شأنها أن تمهد للمتلقي طريقه لرسم عالم النص أو استكشاف طريق الشخصيات توازيًا أو تقاطعًا، وهي معلومات يحسب للسارد أن يوظفها للحفاظ على متلقيه في حالة من السؤال والجواب، الجواب والقرار بالمصطلح الموسيقي، والمعلومات السردية يبدأ السارد تفعيلها منذ السطور الأولى متحكمًا في سير السرد بقدر يسمح للمتلقي بالوقوف على

بعض الأمور الكفيلة بالإمساك بخيوط السرد، هكذا يستهل السارد عمله في رواية «نساء البخور» بفعل يطرح جانبًا معلوماتيًا: «**وصلت مريم الورقاء إلى السوق قبل المعتاد، فرأت فيها مالم تره من قبل، سوق «المقيبرة» المركز الرئيس للمدينة، وهي القلب الخافق بتدفق أقدام أهلها الراجلة والممتزجة أرواحهم بأزقتها وحوانيتها ومظلاتها الشعبية، وهي سوق تمتزج فيها كل البضائع والضروريات لطبقات المجتمع كافة، يتقاطر الباعة إليها قبل الفجر بوقت كاف** . . .»[1]

يعمد السارد إلى تشكيل خبرات معرفية عن العالم لذا يعمل على تقديم مجموعة من المعلومات التي تمثل بدورها مدركًا حسيًا (وفق رؤية التجريبيين لنظرية المعرفة) يستهلها بفعل الوصول المسند إلى «مريم الورقاء» التي تكون بدورها معلومة مؤجلة عن طبيعة الشخصية ودورها وسببية انطلاق السرد منها، بوصفها منصة إطلاق الأسئلة (مجموعة الأسئلة التي يطلقها المتلقي في محاولته الوصول إلى الشخصية وسبب حضورها وهل هي موقتة الحضور أم دائمته، وكيف سيكون حضورها وتأثيرها في السرد مستقبلًا)، هنا يبدو الزمان إطارًا معرفيًا، ويقوم المكان بدور الحاضن للشخصيات غير أنه دون التخلي عن دوره يسهم في تقديم الإطار المعرفي للمعلومة بوصفها مدركًا بالحواس (يتوصل إليها الإنسان من خلال تشغيل حواسه لإدراك العالم من حوله، واكتشاف مساحات حركته تشكيلًا

(1) خالد أحمد اليوسف: **نساء البخور** ـ الانتشار العربي ـ بيروت 2012، ص 5.

لخبراته بالحياة) وهي معلومات تخص الواقع الموظف خارج السرد، وتنقسم إلى نوعين:

1 ـ **الجملة الببليوجرافية**: جملة محددة الأركان معروفة المفردات تتضمن: اسم المؤلف ـ عنوان الكتاب ـ الناشر ـ المدينة ـ رقم الطبعة ـ سنة النشر، يضاف لها اسم المحقق في حال التحقيق، أو اسم المترجم في حال ترجمة الكتاب، كما تتضمن إشارات إلى الطبعات اللاحقة للكتاب بيانًا لتعدد الطبعات وتسهيلًا للوصول إليه، وجميعها مؤشرات على حركة الكتاب وبيانًا لقيمته.

2 ـ **الجملة السردية**: يقيم الروائي أنساقه المعرفية التي لا تتوقف الرواية عن تعهدها، تبتكرها، تستمدها من سياقاتها الخارجية، تعيد توظيفها بما يمنحها حياة أخرى، متعددة الوجوه، للدرجة التي تجعل من الرواية نفسها نوعًا من البحث في الأنساق ذات الطبيعة المعرفية ويصبح تأثرها بأطروحات النظريات الفلسفية المختلفة شكلًا من أشكال كيفيات التعامل مع الأنساق.

وإذا ما أضفنا إلى ذلك تحولات الأنساق نفسها بأثر عوامل الزمن والتطور وبفعل متغيرات الفكر الإنساني، وتمثلاته المتغايرة بين لحظة وأخرى فإننا إزاء بنيتين متداخلتين أو عنصرين تقوم بينهما علاقة يمكن الاصطلاح عليها بالعلاقة الاحتضانية فالنسق يمد الرواية بما يمنحها تميزها والرواية تمنح النسق وظائف أكثر جمالية مما هو عليه في صورته المجردة.

ومع تغير طبيعة التواصل بين العنصرين يكون من الضرورة بمكان رصد الخطوات التي يخطوها كل منهما نحو الآخر وقدرة

كل منهما على تغذية العلاقة وتنمية أواصرها، من هنا تتوقف هذه الورقة عند منطقة الاشتباك والتحاضن بين النص والنسق المعرفي، ولن يكون بمقدورنا أن نرصد العلاقة ومتغيراتها مالم نرصد المتغيرات الخارجية المؤثرة في العلاقة والعاملة على تشكيل الوعي بهذه الأطروحات المعرفية.

الساردجرافي

في الببليوجرافيا لا مجال لتعدد الأصوات، هو صوت واحد يقدم خطابًا محل الثقة فالببليوجرافي لا يعتمد شهادة الآخرين وإنما هو حاضر بذاته فيما يرصد، شاهد على ما يحصل من معلومات، مرتحل بين المصادر تنقيبًا عما لا يتاح لغيره، وعندما يحيل الببليوجرافي على أصوات أخرى (كأن يستشهد بالآخرين في تحقيق معلومة أو تدقيق جملة ببليوجرافية) فإنه يظل ملتزمًا بتقديم المعلومة على مسؤوليته الخاصة، فهو الذي رأى شتات الصورة وهو الذي أدرك أبعادها، وهو الذي أنفق الوقت في الاستقصاء وصولًا إلى مساحات ما كان لغيره أن يقف عليها مكاشفة وتدقيقًا وطرحًا، وهو ما يجعل الببليوجرافيا تقوم على سارد واحد، واحد حتى وإن قام العمل الببليوجرافي على فريق من الباحثين ولكننا في النهاية ننسب العمل إلى المشرف على الفريق أو القائم بالمراجعة والتدقيق وصب العمل في صورته النهائية وفق صورة هارمونية الطابع بوصفه المسؤول عن دقة المعلومة التي يكون علينا الثقة فيما نأخذ عنه، إذ معلومة واحدة يداخلها الشك قد تضرب المشروع بكامله، وتقوض أركانه[1]

(1) عبر تجربتي الخاصة في العمل الببليوجرافي أتوقف كثيرًا عند مشروعات كبرى لدارسين كبار يفتقد عملهم مصداقية التوثيق =

في رواياته الثلاث يعتمد الروائي نوعين من الضمائر:

- ضمير المتكلم، حاضر في روايتين: وديان الإبريزي 2009 ـ وحشة النهار 2013.
- ضمير الغائب، حاضر في رواية «نساء البخور» 2012.

يمثل ضمير المتكلم نسقًا ببليوجرافيًا يعتمد على الحضور المباشر لتقديم رؤيته حيث يخضع السرد لحركته فلا ظهور لحدث أو شخصية إلا في حضوره، هو الذي يرى وينتخب ويقدم، تمامًا كالببليوجرافي الذي يرى ويفحص ويدرك فيقدم.

في السرد كما في الببليوجرافيا يتطلب الأمر حضور ذات ما، ذات السارد في الأولى وذات الببليوجرافي في الثانية، كلاهما يقوم بدور الوسيط المصدق (بالفتح) ذلك الذي نثق بفعله فنتقبل المعلومة الببليوجرافية دون أن يداخلنا الشك ونتعامل معها بوصفها مسلمة لا جدال فيها، كما أننا نتقبل ما يطرحه السارد دون أن نفكر في تكذيبه، لأننا ببساطة لم نكن معه حين رأى وجاءنا ليقص مارآه، وكذا الببليوجرافي الذي لم نكن معه حين جمع شتات العالم ليقف بنا على التفاصيل المكونة لعالم موضوعه، وهو ما يجعلنا على يقين من أن فعل كل منهما يحصرنا داخله بكل عمق، يضعنا السارد عند شعور عميق بأننا هناك معه ولسنا في مكان آخر وليس لنا إلا أن نرى مايراه وأن العالم ينحصر في تلك التفاصيل التي يوردها متحكمًا فيها ومسيطرًا على مشاعرنا: «**عبرت شوارع الخبر فرحًا لوصولي**

= إذ يعتمدون مبدأ (الفبركة) أي التلفيق والاختلاق لمعلومات أساسية في سياق أبحاثهم ودراساتهم مما يستحيل معه الثقة فيما تتضمنه هذه الدراسات من معلومات توثيقية.

إليها سالمًا، وانتهاء الهم الطويل الذي يصاحبني أثناء قيادتي السيارة منفردًا مع هواجسي من بريدة إلى الخبر، وابتهاجي للقاء من أتحمل كل هذه المسافات من أجله، لا أدري كيف تحول مساري عن مدخل اعتدت الولوج معه إلى طريق تحجزني فيه تعدد إشارات المرور عند تقاطعاته، لم استبن اسمه من اللوحات المعلقة على الجدران، واللوحات الخضراء المستلقية على الأرصفة الوسطى، إلا أنه في النهاية أوصلني إلى أشهر شوارع الخبر»[1]، هل يمكننا أن نترك السارد وحده في مدينته دون أن نكون في معيته إلى الدرجة التي قد ننساه بوصفه ساردًا يقدم العالم ونروح نكتشف بأنفسنا التفاصيل معتمدين على وجودنا في المكان؟ وهل بإمكان القارئ أن يرى مدينة أخرى غير الخبر، بوصفه الفضاء الذي يتحرك فيه السارد أو بعبارة أدق يحركنا فيه للاكتشاف، اكتشاف ما يكون عليه العالم وحتى تكتشف ماهو خارجه فإنك تكتشفه مهتديًا بما تراه هنا، حيث يكون العالم المسرود في النص معيارًا لرؤيتك ماهو خارجه، فالنص يدخلك في مقارنة لما تعرف من المدن، عبر مجموعة من الأسئلة: هل الخبر بوصفها مدينة تشبه مدينتي أو تشبه مدينة أعرفها؟ إلى أي حد تكون الخبر مختلفة؟، نموذجية؟، عصرية؟ بحيث لا تشابهها مدينة وهي أسئلة يمكن طرحها بطرق متعددة تكون نتائجها قادرة على رسم صورة سلبية

(1) خالد أحمد اليوسف: **وديان الإبريزي** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2009، ص 7، والخُبر إحدى أهم وأجمل مدن المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية تقع جنوبي الدمام على شاطئ الخليج العربي.

أو إيجابية عن المدينة التي يضعك فيها السارد ولا يخرجك منها إلى غيرها من المدن وإن ذكرها أو استحضرها مقيما عملية المقارنة ومؤكدًا كون المدينة المسرودة معيارًا لرؤية غيرها من المدن: «**إنه طريق الملك خالد أقدم شوارع الخبر امتدادًا وبناء..... أشعر أحيانًا وأنا أسلكه أني في مانيلا أو طوكيو أو بكين، إذا لمحت عيناي الوجوه المنتشرة على الأرصفة وبين المحال التجارية! وإذا انتقلت عيناي إلى جهة أخرى رأيت أني في نيودلهي أو بومباي أو كراتشي**»[1]، يتحرك بنا السارد إلى مساحات أوسع من العالم لكنه يعيدنا إلى مدينته وإلى مكان وجوده دون أن يكون لنا القدرة على الخروج عن مساره أو التمرد على خط سيره منتقلين معه عبر تفاصيل العالم وملامح الوجوه وأزمنة المكان والناس، حتى وهو يتعمق في حياة شخصيته الأهم «وديان الإبريزي» فنحن معه هناك دون أن يكون لدينا سلطة سؤاله: لماذا نحن هنا؟ أو متى تخرجنا من هذا الطريق؟، هنا يتحول السرد إلى شبكة من المعلومات الببليوجرافية، يتوالى ظهور الشخصيات وفق نسق زمني، تمامًا كما يتوالى ظهور المعلومات الببليوجرافية وفق نسق زمني وفي الحالتين نحن إزاء شبكة معلومات يكون علينا أن نحيط بها إذا ما استهدفنا الإحاطة بالعالم، كما يكون علينا أن نتحرك بين قطبين: المعلوماتي والتخييلي، حيث يستند كل منهما إلى الآخر لإثبات وجوده، المعلوماتي واقع متحقق يتحول إلى كتابة ببليوجرافية (لا ندرج كتابًا في ببليوجرافيا إلا بعد تحققه بالنشر)، والسرد تخييل يتحول إلى واقع (فور نشر النص

---

(1) **وديان الإبريزي**، ص 7.

السردي يصبح جزءًا من الواقع الذي أنتجه، وتتحول الرواية إلى وثيقة خارجة من رحم لحظتها التاريخية لتكون شاهدة عليها ومترجمة لجيناتها) المعلومات واقع مسرود، والسرد معلومات متخيلة تستعين بالواقع لنصدقها وليكون علينا أن نراها واقعًا لا خيال فيه.

في المقابل فإن الببليوجرافي يجعلنا على يقين أن مايقوله هو العالم الخاص بموضوع عمله وألا مزيد خارج هذا العالم، ببليوجرافيا الرواية في مكان ما تعني بالضرورة أن كل الروايات هي ماتخبرنا عنه الببليوجرافيا وألا وجود لرواية خارج هذا الإناء الذي يضعنا أمام الخريطة الكونية لعالم الرواية، وبيبلوجرافيا الأدب في المملكة العربية السعودية عمل يعني أننا هنا معه سيكون لدينا كل ما نريد الإحاطة به من أعمال أدبية، وهكذا يقوم عالم الببليوجرافي على رسم صورة دقيقة للعالم قوامها التفاصيل التي لا يقوم العالم إلا بها، وهو ما يعني أننا لن نجد مانريد خارج هذا النطاق.

الإحكام والحبكة

لابديل للببليوجرافي عن إحكام عمله بحيث لا يداخل المتلقي شك في معلومة واحدة، وقوع الشك يعني انهيار البناء الببليوجرافي بكامله تمامًا كثقة المتلقي وهو يتابع عالمًا مسرودًا وفق حبكة تجعله على يقين أن الأحداث التي يتابعها حدثت يومًا ما، أو هي تحدث الآن في مكان آخر لا يمنعه من متابعتها سوى اتساع المكان واختلاف الجغرافيات.

يحكم كلاهما عمله ليكون محل ثقة، ومصدر تصديق وهو ما يعني حضور الوعي الببليوجرافي في عمل السارد، وحلول

الوعي السردي في عمل الببليوجرافي فلا سرد دون نظام حتى وإن خالف حركة الزمن فإنه يقيم نظامه الخاص الذي لا قيامة له بدونه، ولا ببليوجرافيا دون نظام يجعل المسارد متاحة للوعي أن يحيط بها وأن يستخدمها استخدامًا مثاليًا تمامًا كالسرد الذي يتغيا عالمًا مثاليًا، فكل عملية سرد تستهدف تقديم الإيجابي لنقتدي به والسلبي لنتحاشاه ونتجنبه في اتجاه الإيجابي، وفي الحالتين ليس هناك ثغرات أو لا يجب أن يكون هناك ثغرات ينفذ منها ما يضعف يقيننا بهذا العالم أو ما يجعلنا نتحول عنه إلى ماسواه.

السارد لابد أن يجمع شتات عالمه ليقدم صورة صحيحة، يقدم شخصية في محيطها الحيوي، ذلك المحيط الذي يجمع فيه بين الذات وكل ما يجعلها تبدو مكتملة البناء وناضجة فنيًا فلا ينقصها مايقلل من مستواها الفني فيقلل من قيمتها ويضعف من وظيفتها للتعبير عن عالمها المنشود.

والببليوجرافي يجمع شتات العالم ليضعنا أمام اكتمال من نوع ما، ولا يتوقف الربط بينهما على مجموعة من التفاصيل المعتمدة على التشابه، وإنما يكاد مفهوم الكاتب عن الببليوجرافي ينطبق بدرجة ما على سمات النص السردي (الروائي خصوصًا): «**عمل يدخلك إلى عوالم مجتمعة في علم واحد، اجتمعت فيه كل صفات الربط، والاختصار، وسرعة الوصول إلى المعلومة حالاً**»[1]، لا تبتعد الرواية في مفهومها عن كونها عملًا يدخلك إلى عوالم مجتمعة، يعتمد على الحبكة عبر الربط والاختصار اللذين يقوم بهما الروائي تحقيقًا لحبكة

(1) **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب**، ص 117.

العمل وضبطًا لمقاييس الفن الروائي، وهو ما يؤكد التقاء الروائي بالببليوجرافي عبر صناعة مناطق العبور والالتقاء بينهما.

الجملة السردية / الجملة الببليوجرافية

يقيم السارد جملته السردية وفق مجموعة من العناصر البنائية: السارد ـ الحدث ـ الزمان ـ المكان ـ الشخصية، ويقيم الببليوجرافي جملته الببليوجرافية وفق عناصر تتقارب كثيرًا مع الجملة السردية وفق التصور التالي:

عنصر البناء	الجملة السردية	الجملة الببليوجرافية
الشخصية	السارد المشارك	الببليوجرافي
الحدث	النص المسرود	النص (الكتاب)
المكان	داخل النص (مكان السرد)	خارج النص (الناشر والمدينة)
الزمان	تاريخ النشر	تاريخ النشر
المتلقي	يحيط بالنص في كليته	يجتزئ النص في التلقي

بلاغة السرد جرافي

تستمد الجملة بلاغتها من تنوع أساليبها وتعدد طرائق إنتاجها، يقيم السارد بلاغة جملته على الخيال في تنويع مجازاته من تشبيهات واستعارات يتحرك المتلقي خلالها بين المشبه والمشبه به، وبين المستعار له والمستعار منه محققًا حيوية التلقي عبر الحركة الذهنية.

يقيم السارد مجازاته عبر بنيتين أساسيتين تمثلان دائرتين متداخلتين:

- دائرة كبرى يكون النص فيها استعارة كبرى من الواقع، حيث التفاصيل تنتمي إلى رحم الواقع الحاضن للنص وسارده وكاتبه، فالنص ماهو إلا نقطة من دماء الحياة تحمل خصائصها، وتعبر عن صحتها ومرضها، وما فضاء «نساء البخور» إلا مجاز عن العالم في لحظة تحيل إلى زمن ما ومكان ما، هي استعارة مكنية حين ترتبط بالواقع بوصفه مشبهًا به محذوفًا وعبر عنه بلازم من لوازمه (الأشخاص والأحداث وغيرها)، وهي استعارة تصريحية حين نحذف الواقع ونصرح بالنص بوصفه مشبهًا صرح به.
- دائرة صغرى تتمثل في مجموعة الصور الصغرى المنتشرة في سياق النص وعبر مقاطعه: «**كنت قد وصلت إلى الخبر ليلاً، اخترقت شوارعها كالفاتحين**»[1]، «**داعبه الفرح وشعر أنها بين يديه الآن**»[2]، «**قالوا إن نساء المدينة لسن كنساء الصحراء، لأن الصحراء نسجت خيوطها من أجسادهن فأصبحت تكوينًا وكيانًا واحدًا**»[3].

استعاراته تتنوع الجملة الببليوجرافية اعتمادًا على تعدد مرجعياتها بحيث تحيل الصور إلى مصادرها المعرفية والثقافية وتعمل على تشغيل الأنساق المعرفية والثقافية (عندما يكون المشبه به مستمدًا من ثقافة المكان، مثلًا).

وتمتد بلاغة السرد إلى مجموعة التفاصيل الدالة على المزج

---

(1) **وديان الإبريزي**، ص40.

(2) **وديان الإبريزي**، ص84.

(3) خالد أحمد اليوسف: **نساء البخور** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2012، ص 60.

بين السردي والمعلوماتي في سبيكة نصية واحدة يمكننا الوقوف على بعض مظاهرها:

1 ـ اعتماد اللواحق السردية بوصفها وسيلة توثيق: عندما يعمد السارد إلى توظيف اللاحقة لخدمة الجانب التوثيقي للمكان والأحداث، في رواية «نساء البخور» تأتي الرواية كلها بمثابة لاحقة سردية توثيقًا لسوق المقيبرة التاريخي في مدينة الرياض حيث يفتح السارد قوسًا كبيرًا يضمنه النص بكامله، ولا تبتعد التفاصيل عن تأكيد الفكرة نفسها، عبر التفاصيل عن المقيبرة وماحولها من فضاءات: «**المقيبرة لم تعد سوقا واحدة، كما أنشئت قبل عشرين عامًا، هي تكبر وتنمو وتأكل البيوت والأحواش الفارغة والنخيل من حولها حتى وصلت إلى كل الأحياء المحيطة بها**»[1]، وهو ما يتكرر في الحديث عن شارع دخنة، وغيره من شوارع وأحياء الرياض القديمة.

2 ـ التوثيق الدقيق لبعض الأحداث المسرودة: «**وقد سجل لهم حدثًا تاريخيًا، وجميع أهلها لن ينسوا يوم الإثنين السادس عشر من شهر ربيع الأول 1383 للهجرة الخامس من شهر أغسطس 1963 ميلادية**»[2]، «**كان ذلك يوم الإثنين 5 يونيو 1967م**»[3].

3 ـ الإشارات المرجعية التي أدرجها الكاتب تحت عنوان

(1) **نساء البخور**، ص 17.
(2) **نساء البخور**، ص 66.
(3) **نساء البخور**، ص 93.

«إيضاحات» في نهاية الرواية ويصدرها بقوله «**ويبقى المعنى الصريح للكلمة هو المدخل لفهمها ومعرفة دلالتها، وقد وردت كلمات محلية رغبت هنا وضع ما يقابلها إما تعريفًا بها، وإما المعنى الفصيح لها**» ( )، وهو ما يؤكد كون الرواية لاحقة زمنية فالمتلقي للنص في موقف من الموقفين:

- موقف البعيد مكانًا المختلف عنه جغرافيًا: خارج المملكة، بعيد عن لهجتها المحلية وتاريخ مدنها، وهي دائرة التلقي العربي خارج مكان السرد.
- موقف البعيد زمانًا، القريب مكانًا، وهي دائرة تقتصر على أبناء الرياض من الأجيال اللاحقة لزمن المكان ممن ليسوا على دراية بالخلفية المعرفية للمكان المندثر وقد أحيته الرواية مستعيدة تفاصيله التي كانت ثم طمست والكاتب يجعل من النص ذاكرتها الحية.

وفي كلا الموقفين يكون المتلقي في حاجة لإدراك مرجعية العلامات اللغوية، والسارد يقدمها في ببليوجرافية صغيرة تضم أربعًا وأربعين مفردة يستهلها بالمقيبرة بوصفها العلامة الأبرز «**هي السوق الرئيسية لمدينة الرياض إلى نهاية العقد الأخير 1399هـ، حيث صاحب الرياض تطور وتغير وزحف لكل حدودها المتعارف عليها**»[1].

التناص السردي والببليوجرافي

يقيم الببليوجرافي عمله على التعالق بالنصوص الأخرى والجملة الببليوجرافية ماهي إلا مجموعة من العناصر المستمدة

---

(1) **نساء البخور**، ص 139.

من نص سابق، نص تحقق بالنشر، وحقق وجوده بالانتشار بين المتلقين، والببليوجرافي يستقطب كل عناصر الجملة الببليوجرافية واضعها في سياق نص يقوم على التناص، حيث كل المعلومات الببليوجرافية في معظمها تنتمي إلى نصوص أخرى لمؤلفين آخرين، سابقين ومعاصرين، التناص هنا إجباري لا يتحقق عمل الببليوجرافي دون الاعتماد عليه، خلافًا للسارد الذي يكون التناص بالنسبة له اختياريًا إذ هو ليس ملزمًا به ولا مضطرًا إليه.

وعبورًا من الببليوجرافي إلى السارد يقيم خالد اليوسف نصوصه في المجالين معتمدًا التناص واحدة من وسائل إنتاج الخطاب، ففي الحالتين يتجلى التناص في كثير من المواضع، في مجال الببليوجرافيا بوصفه ضرورة لا تحقق بلاغتها بالقدر الذي تحققه في مجال السرد، فالبلاغة تتأسس على الاختيار لا الإجبار[1]، وهو ما يعمل على إنتاج بلاغة التناص في نصوص الكاتب الروائية.

في روايته الأولى: «وديان الإبريزي» تتعدد أشكال التناص الشعري خصوصًا، وفي مقدمتها التناص مع المتنبي حيث يورد السارد ثمانية أبيات (من البيت الحادي والعشرين حتى البيت الثامن والعشرين) من قصيدته الشهيرة:

وَزائِرَتي كَأَنَّ بِها حَياءً
فَلَيسَ تَزورُ إِلاّ في الظَلامِ

(1) في النحو إذا كان تقديم الخبر على المبتدأ وجوبًا فلا مجال للتأويل البلاغي حيث لا خيار في التقديم والتأخير فتقديم الخبر على المبتدأ يعني مخالفة القاعدة النحوية، خلافًا للتقديم جوازًا حيث التقديم والتأخير في هذه الحالة لا يخالف القاعدة النحوية.

يعتمد السارد نص المتنبي وسيلة تفسيرية وتقريب الصورة أو بوصفه تشبيهًا يختزل حالة السارد وهو يصور حياته مع محبوبته: «بلغت حياتنا معًا مدًا يوازي ماوصفه المتنبي في إحدى قصائده»[1] ويكون كلام السارد محتضنًا القصيدة محيطًا بها من قبل ومن بعد مدمجًا القول الشعري فيما هو سردي إنتاجًا لخطاب / سبيكة تقوم على خطابين: خطاب شعري قديم (نص المتنبي)، خطاب سردي حديث (خطاب السارد): «**نعم أنت في كياني كهذا الوصف! نعم أنت حماي اللذيذة، دفئي المستطاب ولا بد أن نصل إلى بعض، أن نزيد في تمهيد السبل الموصلة إلى واقعنا**»!![2]، مستخدمًا أسلوب الخطاب الذي اعتمده المتنبي في خطابه للحمى والجامع بينهما أمور كثيرة، منها ذلك الحضور القدري أو العلاقة القدرية الجامعة بين الاثنين (بين الشاعر والحمى) من جهة، وبين (السارد والمحبوبة) من جهة أخرى مما يجعل من حالة الشاعر إسقاطًا على حالة السارد، مما يجعل من التناص واحدًا من مفاتيح قراءة النص السردي حيث تسري حالة شعرية مكافئة للحالة الإنسانية في الرواية، وحيث تأخذ الرواية حالتها الشعرية عبر لغة تكاد تسيطر عليها لغة الشعر ليس على مستوى النصوص الشعرية المتبادلة بين الحبيبين وإنما على مستوى السرد نفسه حين يوسع من دائرة التخييل مانحًا المتلقي مساحات أوسع من مجرد الوقوف على المشاهد المرسومة شعريًا، وهو ما جعل من الخطابات المتبادلة أو الأدوار المتبادلة للسرد حيث يفسح

(1) **وديان الإبريزي** ص 17.

(2) **وديان الإبريزي** ص 18.

السارد المجال للآخر أن يمارس حريته في السرد تعبيرًا عن دواخل نفسه، وفي طرح خطاب له طابعه النقدي المعتمد على وعي أكثر قدرة على مكاشفة الواقع وتحليله: «**عندما تأخذنا الأماني إلى تلك العصور، فأنا بالطبع لا أعني ما ينسحب عليها من دمار كوقتنا الحاضر، فأنا مدركة لذلك وما كان هناك، لكني عنيت الفكر وخطابه فتلك العصور كانت مفخخة بالمفكرين والفلاسفة الذين أثروا حياة البشر فيما بعد، أيضًا كنت أرمي إلى أن تلك العصور برغم ما كانت فيه من ارتباك إلا أن البشر صادقون في مشاعرهم**»[1]، الخطاب له مستويان: مستوى ظاهر يقف عند حدود الحوار بين الشخصيتين السرديتين، ومستوى باطن عميق ينفتح على المتلقي خارج إطار السرد جامعًا بين أشكال المتلقين على اختلاف العصور مما يجعل منه خطابًا متجددًا بتجدد التلقي فاتحًا المجال للمتلقي لتشكيل وعيه النقدي أولًا ووعيه بالعالم ثانيًا، وما المقارنة بين عصرين أو لحظتين زمنيتين إلا وسيلة تعبيرية اعتمدها السارد توظيفًا للتضاد بمعناه البلاغي (بضدها تتميز الأشياء)، ويكون لتحريك المتلقي بين زمنين دوره في تحقيق قدر من الحيوية في التلقي حيث المتلقي ينتقل في حركة ديناميكية بين الماضي والحاضر محققًا ما يستهدفه السارد من دلالات لها قوة النقد الذاتي، كما لها قوة الشهادة على العصر أحيانًا أخرى.

ولا يكتفي السارد بالشعر القديم في تناصاته الشعرية وإنما يعمد إلى الاشتباك مع الشعر النبطي أو الشعر المنطوق باللهجة المحلية منتصرًا للمعنى أينما وجد ومؤكدًا ما يذهب إليه بما

(1) **وديان الإبريزي** ص 22.

يناسب روحه وتوجهاته الحياتية: «**سألتني عما هو مكتوب في اللوحة الخشبية المعلقة في المرآة الوسطى، التي تعطي السائق مشهدًا كاملاً لما وراء السيارة، أجبتها أن هوايتي الشعر، وأحب جمع ماقالته العرب من الشعر، لهذا علقت هذين البيتين أمامي دائمًا وقرأت البيت الأول:**

تـــخـــاويـــت أنـــا والـــذيـــب ســـرحـــان

دعـــيـــتـــه بـــأمـــان الله وجـــانـــي[1]

لقد كان السؤال مفجرًا لإجابة كاشفة لطبيعة السارد أولًا وراسمة صورة لمجاله الحيوي ثانيًا، حيث هو ممثل لجيل من حاملي جينات الشخصية العربية في تمسكها بحسها الشعري وتمثيلها لأنساقها الثقافية والمتلقي إزاء النص الشعري يكون في موقف من موقفين:

- موقف العارف للحكاية أو المدرك تفاصيل القصة الدائرة حولها وهو غالبًا المنتمي إلى ثقافة المكان والمشارك السارد أنساقه الثقافية.
- موقف غير العارف وهو المتلقي خارج البيئة بمعناها الضيق، وهو ما يعني كون النص محفزًا للمعرفة عبر البحث عن الحكاية أو حكاية القصيدة ومرجعيتها الثقافية.

وفي الموقفين تتحقق مجموعة من النتائج الدلالية: يتحرك

---

(1) خالد أحمد اليوسف: **وحشة النهار** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2013، ص 92، والقصيدة اختلفت المصادر حول نسبتها، انظر قصة وقصيدة مخاوي الذيب ـ جريدة النهار ـ العدد 1782 / الخميس 14 فبراير 2013، 3 ربيع الآخر 1434هـ http://www.annaharkw.com/Annahar/Article.aspx?id=374515&date=14022013

المتلقي متحفزًا للمعرفة، أو لمراجعة ما يعرف، الكشف عن الجانب الببليوجرافي في تفكير السارد حيث يعمد إلى توثيق مقولاته أو تعميق رؤيته للواقع عبر الاستناد إلى خطاب له فرادته، خطاب له طابعه الفني الذي يمكن أن يحقق قدرًا من التواصل بين معتنقيه والمؤمنين بمضمونه، حيث تلتقط «غزيل الصلبية» خيط النص مشاركة السارد توثيقه عبر إعادة ترديده:

«ثم ما لبثت أن أكملت القصيدة كاملة بترنم جميل ورقصات يديها ولسانها يعبران عن معاني القصيدة، وأخبرتني عن قصتها ومن قائلها، وتفاجأت أنها تذكرها برواية أخرى ومعان قريبة مما أعرفه عنها:

تخاويت أنا والذيب سرحان
ودعيته يوم أنا شفته وجاني
وعطيته من طعامي بعض مازان
واستأنس الذيب وكل زادي بأمان»[1]

السارد وفق جيناته الببليوجرافية يمنح الآخرين حرية المشاركة في تقديم العالم من منظورهم أو عبر المشاركة في صناعة المنظور الواحد متعدد الأبعاد، حيث العالم يتسع للجميع دون استثناء أو إقصاء تمامًا كما تتسع الأوعية الببليوجرافية لكل من قدم جهدًا أو شارك في إنتاج النوع.

رهان الببليوجرافي

راهن الببليوجرافي على مشروعه التأسيسي لرسم خارطة الأدب السعودي، مبتدئًا مشروعًا يدرك تمامًا أنه مشروع بقوة

(1) **وحشة النهار**، ص 93.

المغامرة: «**في بداية هذه المرحلة أصدرت كتابي الراصد، وهو ببليوجرافيا راصدة حاصرة للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية خلال عشر سنوات 1400 ـ 1410هـ، وهذا الكتاب جاء بعد مغامرة في إصداره ونشره وطبعه على حسابي الخاص، وأحدث لدي قلقًا من عدم استقباله والإقبال عليه لشدة خصوصيته، لكن بعد مضي الوقت فوجئت أنه تحول إلى مقرر وأداة ومفتاح لكل دارسي القصة القصيرة في السعودية**»[1]، وفي وقوفه على مفهوم الببليوجرافيا وحدودها، فإنه يراها من ثلاث زوايا: الببليوجرافيا علمًا، والببليوجرافيا فنًا، والببليوجرافيا ثمرة فن[2]، وهي رؤية شديدة الخصوصية تجعل من عمله نظامًا فنيًا له طابعه الإبداعي أكثر منه عملًا تقليديًا، وبوصفها عملًا من أعمال التحدي فالعمل الببليوجرافي عمل مؤسسي يفترض وجود مؤسسة وفرق عمل لإنجاز مثل هذه الأعمال، وكون الكاتب بدأ بالمغامرة التي حققت نجاحاتها فكانت بمثابة الدافع لإنجاز المزيد، وتحقيق القدر الأكبر من الفائدة للباحثين، وجاءت الأعمال الببليوجرافية تأكيدًا على دور الكاتب المؤسسي الذي أنجز أكبر قاعدة بيانات للإنتاج الأدبي السعودي تشكلت على مدار قرابة الأربعين عامًا مما يجعل من نتاجه الببليوجرافي عملًا معلوماتيًا باقتدار ينفرد بعمله وينفرد عمله بقمة الهرم الببليوجرافي السعودي في مجال الأدب:

---

(1) خالد أحمد اليوسف: **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب أسئلة الأدباء**، ص 140.

(2) خالد أحمد اليوسف: **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب أسئلة الأدباء**، ص 92.

1 ـ كشاف المجلة العربية الفترة 1395 ـ 1400 ببليوجرافيا ـ 1980.

2 ـ الصحافة السعودية، تاريخها وتطورها 1986.

3 ـ دليل الكتاب والكاتبات، تراجم 1990.

4 ـ السرد في اليمن، دراسة ببليوجرافية ببلومترية وحصرية للإنتاج القصصي والروائي في اليمن 2004.

5 ـ معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، تحليل ببليوجرافي ببلومتري تاريخي ـ الجزء الأول حول الرواية ـ نادر الباحة الأدبي 2008.

6 ـ أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، نصوص وسير ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ الرياض 2009.

7 ـ أدب وأدباء المدينة المنورة، دراسة ببليوجرافية وتحليل ببلومتري 2010.

8 ـ القصة القصيرة السعودية، شهادات ونصوص 2013.

9 ـ حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية لعام 1435هـ/ 2013، دراسة ببليوجرافية ببليومترية ـ كرسي الأدب السعودي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2014.

10 ـ التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية، شهادات ونصوص (إعداد وتحرير) 2014.

11 ـ حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية لعام 1437هـ/ 2015، دراسة ببليوجرافية ببليومترية ـ كرسي الأدب السعودي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2016.

12 ـ المسرح السعودي، حركة التأليف والنشر ـ كرسي الأدب السعودي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2017، والكتاب ـ على صغر حجمه ـ يمثل أهمية خاصة في سياق العمل الببليوجرافي حيث ينضاف لدوره التأسيسي دور تأكيدي على وجود المسرح السعودي وإن بدت تفاصيله متفرقة مما يمنح الكتاب أهمية إضافية تتمثل في الحفاظ على هذه التفاصيل، وهو ما يؤكده الكاتب في مقدمته التي جاءت بمثابة الشهادة على المسرح في نسخته السعودية: «**وفي هذا الكتاب حاولت الوصول على أكبر عدد طبع أو نشر من النصوص المسرحية في المملكة العربية السعودية، ومن خلال الرصد والمتابعة تأكد لي أن مالم يطبع أو ينشر أكثر بكثير مما نشر أو طبع في كتب، والسبب الرئيس في ذلك هو عدم المبالاة والاهتمام بالكتابة ذاتها، لأن الاهتمام بالفعل هو الأكثر، وأقصد بذلك، قيام العمل المسرحي على أرض الواقع، ومشاهدته كعمل يتم تمثيله وأجزم أن السبب في ذلك يعود إلى الحرمان الكبير الذي تعيشه الحركة المسرحية**»[1].

13 ـ حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية لعام 1437هـ/ 2016، دراسة ببليوجرافية ببليومترية ـ النادي الأدبي ـ الرياض 2018.

لقد حقق الببليوجرافي تحديه الخاص، التحدي أن يغامر

(1) خالد أحمد اليوسف: **المسرح السعودي**، حركة التأليف والنشر ـ كرسي الأدب السعودي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2017، ص 3.

بالسير في طريق غير معبد، ولم يتقدمه أحد ليكشف بعض جوانبه المظلمة، وفي زمن لم تكن تقنيات الاتصال قد وصلت على ماهي عليه الآن، ربما كانت المغامرة غير محسوبة العواقب كما صرح الكاتب ولكنه كان مدركًا لحقيقة تغيب عن أذهان الكثيرين: أننا مقبلون على عصر المعلومات، عصر يغير النقد فيه آراءه ونظرياته ومناهجه ولكن هناك مالا يتغير ويظل محتفظًا بقيمته الكبرى، الجانب المعلوماتي، وأن قواعد البيانات في تحديدها مناطق العمل ومناطق الخمول ستكون الأساس الذي لاغنى للبحث العلمي عنه على الإطلاق.

يحضر ضمير المتكلم بوصفه ساردًا لجانب من سيرته الذاتية، وبوصفه شاهدًا على واقعه وعصره، كاشفًا عن مصادر تكوينه وموثقها عبر إشارات دالة «**بعد اطلاعي على كتاب (جواهر الأدب) انجذبت إلى كتب الأدب العربي**»[1]، فالسارد يطرح الإشارة للكتاب نفسه بوصفها محطة من محطات القراءة في مرحلة التكوين، حين يصرح في مقالته «رحلتي مع الكتاب، المحطات لا تستوقفني مرة واحدة»: وبرجعة تأصيلية تملكني الشعراء العذريون لأحفظ ما استطعت من شعرهم الكثير، والكثير مالم أستطع حفظه، ولكن تركزت قراءاتي له من خلال الكتاب الشهير: «جواهر الأدب للسيد أحمد الهاشمي»[2].

يكتفي السارد بالإشارة إلى كتاب لا يملك المتلقي دليلًا على وجوده التاريخي، حيث يعتقد المتلقي أن الكتاب غير المقترن

(1) **وحشة النهار**، ص 72.

(2) خالد أحمد اليوسف: **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب أسئلة الأدباء**، بحوث ومقالات في الأدب السعودي ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2016، ص 219.

باسم صاحبه مجرد عنوان يستخدمه السارد لخدمة الشخصية تدليلًا على ثقافتها، ولكن الإشارة الموثقة باقترانها باسم المؤلف تكمل الإشارة السردية وتوثقها كاشفة عن عمل السارد في نسخته الببليوجرافية أو في نزوعه إلى التوثيق.

قدم خالد اليوسف مشروعًا جديرًا بالدراسة لا بوصفه موثقًا جامعًا للتفاصيل ولكن بوصفه فنانًا يعرف مايجب عليه أن يفعل، ويدرك حاجة الثقافة الإنسانية، ومقتضيات العمل الثقافي، وطبيعة اللحظة العصرية التي يعيشها ليقدم بصمته المؤثرة.

ـ 2 ـ

الظاهرة السردية
في
كتابات عبد الفتاح أبو مدين

على امتداد نتاجه المتنوع، اعتمد عبد الفتاح أبو مدين فنونًا مختلفة، وجدت صداها عند المتلقي، وكان له فيها تحقق الفنان وأسلوب المتمرس (القصة ـ المقالة ـ النقد ـ السيرة الذاتية ـ الكتابة الصحفية) وهو ما يجعل من مقاربتها محاولة لاستكشاف طرائق هذا النتاج في التحقق، وتقنياتها في إنتاج قدراتها على التواصل مع متلقيها.

ليست الظاهرة السردية وحدها ما يميز نتاج عبد الفتاح أبو مدين ولكنها واحدة من أبرز الظواهر المميزة لنتاجه كاشفة عن قدرات سردية ليس من الصعب اكتشاف مساحة عملها في نتاجه، وهي ظاهرة ذات أبعاد فنية تحيل إلى نظام اجتماعي ليست مجرد كتابة أدبية تجنح إلى الخيال بقدر ما تحيل إلى الواقع الذي كان منطقة عمل الكاتب ومدار اهتمام كتابته على اختلاف مجالاتها مترامية الأطراف متعددة الاهتمامات، إذ ليس بإمكانك أن تعده أدبيًا تمامًا أو اجتماعيًا خالصًا وإنما هي مساحة من الوعي دفعت صاحبها إلى أن يقول كلمته في كثير من أمور حياته، وإن تصدر هذا الاهتمام مساحة واسعة تقارب الأدب والثقافة وأمورهما.

إجرائيًا تقارب الدراسة نتاج الكاتب مستكشفة هذه المظاهر

السردية وفق مفهومين للسرد: الإحكام ـ القص[1] وقوفًا على نوعين أساسيين من السرد:

- سرد مقصود لذاته يستهدف النهوض برسالته عبر سردية تقليدية تشتغل على نظام سردي يحيل على النوع المعروف للسرد (القصة).
- سرد مقصود لغيره يتحقق عبر نوع آخر من الكتابة حيث يكون للسرد طريقه إلى المتلقي ممررًا عبر المقال وغيره من أشكال الكتابة.

واستهدافًا لتحقيق مطمحها تعتمد الدراسة على تسعة مصادر أساسية من نتاج الكاتب:

- أمواج وأثباج 1959.
- حكاية الفتى مفتاح 1996.
- الحياة بين الكلمات 2002.
- الذين ضل سعيهم 2005.
- ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد 2009.

---

(1) في قوله تعالى: ﴿أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ۖ وَٱعْمَلُوا۟ صَٰلِحًا ۖ إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ سورة سبأ، الآية 11، استخدم القرآن الكريم المفردة بمعنى الإحكام، إحكام العمل، وورد في تفسير الطبري: لا تصغر المسمار وتعظم الحلقة فتسلس، ولا تعظم المسمار وتصغر الحلقة فيفصم المسمار، والمعنى الإحكام في العمل واختيار الفعل المناسب للإنجاز بوضع الأشياء في مواطنها وهو ما ينطبق على فعل الكتابة باختيار الألفاظ المناسبة في مواضعها، وهو مما لا تتحقق البلاغة بدونه.

- وتلك الأيام 2009 (الطبعة الثانية).
- أيامي في النادي 2010.
- حديث الأمس 2015.
- واصدحي ياخواطر 2016.

وفي السياق الإجرائي نفسه تعتمد الدراسة أعمال الكاتب بوصفها عملًا واحدًا، كتابًا واحدًا متعدد الصفحات، مساحة زمنية تضم تفاصيل الموضوعات والقضايا محل الاهتمام.

مرجعيات الظاهرة

لكل ظاهرة مرجعياتها المؤثرة، يصعب فهم الظاهرة أو الوقوف على تجلياتها دونها، تتكشف عبر عدة تفاصيل يكون من شأنها التعبير عن الظاهرة وتفسير جوانبها أو ماهو غامض منها، ومن أهم هذه المرجعيات:

- الخبرات الحياتية: تلك التي اجتمعت في نفس الكاتب مع حياة ممتدة زمنيا ومفعمة بالتجارب عمليًا، خصوصًا أن المساحة الزمنية الممتدة بين المولد والكتابة تنتمي إلى مساحة زمنية تزدحم بالأحداث العالمية المؤثرة في حياة المجتمع الإنساني بكامله، والحركة في المكان مختلطًا بالكثير من الأفراد ومعايشًا الكثير من الثقافات، والانتماء إلى جينات تنتمي إلى جذور متعددة: «**ومن شبه المؤكد أن مولدي كان في أواخر عام 1926.... كانت جذورنا من ـ المغرب الأقصى ـ ونحن على كل حال من الشمال الأفريقي....... أما والدتي فهي حسبما سمعت منها فتنحدر من الجزائر، وكان والدها عالمًا، يسمى الشيخ بدر**

الدين الفليتي بكسر الفاء المخففة، وقد وجدت في وهران بالجزائر أسرة لقبها لقب جدي لوالدتي حين زرتها عام 1406هـ»[1]، وقد كان لتجارب الحياة وفي مقدمتها العمل مبكرًا، ثم التنقل بين عدد من البلدان داخل الأراضي الليبية، الاحتكاك بعدد كبير من الناس، ظروف الحرب بوصفها اختبارًا حقيقيًا لقدرات الإنسان حتى على اكتساب الخبرات الحياتية ومعايشة تجارب استثنائية الطابع، الحرب العالمية وهي تجربة كفيلة بصقل شخصية المعايشين لجانب كبير من أحداثها.

- علاقته بالقرآن الكريم: حفظه القرآن الكريم مبكرًا مما كان له أكبر الأثر في تشكيل ذائقته، ومعجمه، واكتسابه ملكات التعبير وخصوصًا الحبكة بوصفها واحدة من أبرز سمات الأسلوب القرآني «**وأنا في نحو السادسة من عمري وحياتي البدائية لا أتذكر التاريخ بدقة، ذهبوا بي إلى رجل يحفظ القرآن..... ومضيت في حفظ كتاب الله، نحو ثلاث سنوات وربما أربعًا فوصل حفظي إلى منتصف سورة الحج»**[2]، مما يعني حفظ أكثر من نصف القرآن الكريم، ومما يعني أن المساحة الزمنية كانت لتدبر الآيات وحفظها بطريقة تحمل الكثير من التدبر والتأني تحقيقًا لاستيعاب الكثير من سمات القرآن الكريم وبلاغته، وهو ما انعكس ـ بحكم المرحلة العمرية وما تحمل من فراغ الذهن وبراءة التلقي ـ على حصيلة الكاتب اللغوية وتشكل وجدانه

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **حكاية الفتى مفتاح** ـ جدة 1996، ص 19 ـ 20.

(2) **حكاية الفتى مفتاح** ص 26 ـ 27.

وتكوين ثقافته وتنمية خياله فليس أفضل من القراءة والسماع وسيلة لتنمية الخيال وتشكيل خصوبته، وهو ما كان له أكبر الأثر في التأسيس لخيال الكاتب.

- استيعاب العصر والانفتاح على مصادر المعرفة: ليس من الصعب إدراك طبيعة الكاتب ومتابعته لعصره ومحاولته استكشاف المساحات غير المدركة أو البعيدة عن الإدراك، ومع تعدد الشواهد الدالة على استيعاب الكاتب لعصره ومتابعته الجديد فيه على مستوياته المختلفة: السياسية والاجتماعية والثقافية، فالكاتب الذي تتحول الحياة على يديه إلى نص، إلى كتابة مقالة تشتبك مع الواقع بكل ما يتضمنه والحياة بكل تفاصيلها، لا يكتب ذلك إلا بوعي من قلم يدرك ماذا يقول وكيف يقول وإلى من يتوجه برسالته.

لقد أقام الكاتب من الحياة العربية على امتداد مساحتها الزمنية مجالًا لعمله، أوقف جانبًا كبيرًا من كتابه «واصدحي ياخواطري» على دراسة شعر المعارضات، خصوصًا معارضات القصيدة الأشهر «ياليل الصب» للحصري القيرواني، ويقدم ـ بوعي الباحث المدقق ـ قائمة من مائة شاعر وشاعر ممن عارضوا القصيدة[1] تكشف عن سعة الاطلاع والتدبر والقدرة على التوصل للمعلومات في مظانها الأصيلة مستجليًا بعض التجارب الشعرية في المشرق وموسعًا مجال رؤيته حتى المغرب الأندلسي (دراسته ابن زيدون) وتجاوز ذلك القديم إلى الشعر العربي المعاصر، خصوصًا مجايليه من شعراء العربية، على

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **واصدحي ياخواطري** ـ جدة 2016، ص ص 97 ـ 101.

الرغم من تصريحه بالحرص على دراسة شعراء الحجاز دون غيرهم: «كان بودي أن لا أتزحزح قيد شعرة، عن البحث في شعراء الحجاز»[1]، لكنه يستمر في توسيع دائرة البحث والمتابعة حتى الشعراء الشباب أو الذين يمثلون جيلًا تاليًا لجيله ومعاصريه، فيكتب عن الشاعر المصري محمد الأسمر (1900 ـ 1956)، كما يكتب بوعي نقدي مميز عن تجربة الشاعرة اللبنانية سوزان عليون التي تنتمي إلى لقصيدة النثر[2]، بالجملة تكاد مؤلفات الكاتب تمثل رحلة في ديوان الشعر العربي قديمه وحديثه على مختلف عصوره وهو ما تشي به متابعة مؤلفاته وقوفًا على المادة الخاصة بالشعر مما يمكن أن يقيم كتابًا كاملًا عن علاقة الكاتب بالشعر ورؤيته له ودراسته للكثير من تجارب الشعر العربي واشتباكه مع كثير من قضاياه، وفي الدراسات جميعها اعتمد الكاتب على علامات سردية تخص العصر ومجموعة الشعراء الذين تابع أعمالهم.

- العين الناقدة: وهي ملكة تستجيب للحياة في مختلف مناحي النشاط الإنساني، النقد هنا وعي قبل أن يكون مجرد عملية آلية لرؤية المناسب وغير المناسب أو إدراك ما هو كائن ومايجب أن يكون، وقد انطلقت كثير من مقالاته من منطقة

---

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **أمواج وأثباج** ص 175.

(2) عبد الفتاح أبو مدين: **ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد** ـ جدة 2009، ص 613، ومقالته عن ديوان الشاعرة نشرت في الرابع من يونيو عام 2008، عن ديوان الشاعرة المعنون: لنتخيل المشهد الصادر عام 2004، والشاعرة تنتمي تجربتها إلى جيل التسعينيات (لها أربع عشرة مجموعة شعرية صدر أولها عام 1994).

الوعي النقدي بالعالم من حوله سعيًا لتطوير واقع يتطلب تطوير كبير الجهد ممن يمتلكون هذه العين الناقدة التي أتاحت للكاتب التقاط ما هو دال وما هو مناسب في بلاغته وماهو مكمن اهتمام الناس، إذ يكون الكاتب ضميرًا متيقظًا لمجتمع يعول عليه الكثير، وقد برزت في كثير من مقالات الكاتب هذه النظرة الناقدة الراغبة في التطوير.

تجليات الظاهرة

عند تقصي أية ظاهرة نصية فإن سؤالًا يفرض نفسه بداية: من أين تعلن الظاهرة نفسها؟ ومن أي نقطة يمكن للقارئ استكشاف الظاهرة وتجلياتها؟ والإجابة تتمثل في عدد من النقاط التي تتدرج من ظاهر النص إلى عمقه ومن عتباته إلى متنه على النحو التالي:

1 ـ **عناوين المؤلفات**: وفي مقدمتها «حكاية الفتى مفتاح» بوصفه العنوان المباشر، ويتلوه مجموعة العناوين التي تقارب السرد دون الوقوع فيه:

ـ أمواج وأثباج: يعتمد العنوان على عنصرين يحركان المتلقي لمعرفة العلاقة بينهما أولًا، ودلالتهما ثانيًا، واستكشاف الغامض منهما ثالثًا، وهو ما يخدم في النهاية مساحة التشويق المتضمنة في العنوان لمصلحة الاتجاه لقراءة الكتاب.

ـ حديث الأمس: يتقاطع العنوان مع القص بمفهومه «تتبع الأثر»، وهو حديث لا يقف عند ماهو مجرد خيالي وإنما يتقاطع مع ماهو إنساني يقارب مفهوم السمر، وتبادل الحديث بكل ما يتضمنه من حكايات تعتمد مبدأ الشفاهية

في الحوار، والكاتب ينص على ارتباط مادة الكتاب بالإنسان: «**إن هذه الصفحات التي يضمها هذا الكتاب هي وفاء وإهداء من أوفياء أحبة**»[1].

- وتلك الأيام: العنوان في صيغته تناص مع النص القرآني الكريم في قوله تعالى من سورة آل عمران: ﴿إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَآءَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[2]، اعتمد الكاتب على الإشارة والمشار إليه بوصفهما التركيب الأبرز في قوله تعالى، وبوصفهما البنية الأكثر جريانًا على ألسنة مستخدمي التعبير، وقد جاء استخدامه التعبير بهذه الطريقة محكمًا، ذلك الإحكام الذي يتجلى في تركيب العنوان: اسم الإشارة (تلك) مبتدأ والمشار إليه (الأيام) بدل والخبر هو متن الكتاب نفسه، مما يجعل من مجموعة المقالات فعل المداولة بين الناس، وهو ماتعبر عنه مجموعة المقالات بوصف كل منها جملة نصية دالة على ماتشير إليه من وقائع تجمع بين الصراع وتبدل الأحوال والمعارك الأدبية (ينفرد الكتاب بمقال مطول بعنوان المعارك الأدبية)[3].

- ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد: حيث يلتقي العنوان مع عنوان العمل السردي الأعظم في الثقافة العربية والإنسانية «ألف ليلة وليلة» مستجليًا مساحة من وعي

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **حديث الأمس** ـ جدة 2015، ص 5.
(2) سورة آل عمران، الآية 140.
(3) **وتلك الأيام**، من ص 148 ـ 181.

المؤلف الأعمق بهذا التراث، ومعتمدًا آلية التداخل والتسلسل بين العناوين الداخلية للكتاب الذي يؤكد ترتيب المقالات فيه على الإحكام، الكتاب يبدأ بداية مكانية محددًا نقطة انطلاق دالة «**مكة المكرمة: المكان والمكانة**» ويتحرك بين القضايا والبشر والنصوص والأعمال الشعرية والمسرحية جامعًا بين الأحداث والأشخاص والمكان والزمان منتهيًا بالإنسان في نطاق التاريخ «**العواد في ذاكرة التاريخ**» دون أن يغادر الإحكام الداخلي الخاص بكل مقالة على اختلاف موضوعات المقالات وتنوع توجهاتها ومستهدفاتها.

2 ـ **العناوين الفرعية**: عناوين المقالات والموضوعات المشكلة لمادة كل كتاب، ويعد عنصر الشخصية أبرز ملامح السرد في هذه العناوين، يضم كتاب «واصدحي ياخواطري» واحدًا وأربعين عنوانًا ثلاثة وثلاثون عنوانًا منها ينص كل منها على اسم شخصية صريحًا واضحًا: فقيدنا الغالي الشيخ الحافظ ـ صقر الجزيرة وقضية فلسطين ـ حفل تكريم الشيخ الحافظ في نادي جدة الثقافي ـ علي الحصري القيرواني ـ معارضة أبي القاسم الشابي ـ معارضة محمود بيرم التونسي ـ معارضة أمير الشعراء أحمد شوقي ـ معارضة مصطفي خريف ـ معارضة جميل صدقي الزهاوي ـ عقبة بن نافع ـ عمرو ابن الجموح ـ نسيبة بنت كعب ـ عبد الرحمن الغافقي ـ ربيعة بن مكدم ـ المهلب بن أبي صفرة ـ عكرمة بن أبي جهل ـ عمر المختار ـ عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري ـ ابن خلدون ـ ابن زيدون (بحتري المغرب) ـ البيروني ـ الفارابي ـ ابن الهيثم ـ صلاح الدين الأيوبي ـ

الخازن ـ البتاني ـ عيسى العوام ـ عبد الله بن أبي الشيص ـ جميلة بوحيرد ـ مع الأستاذ العقاد ـ الحكيم وكواليس الأدباء ـ لقاء مع أبي ريشة في أمسية ـ مقالب الأصفهاني، فإذا كانت الشخصية تشير بوضوح إلى ذات كان لها حضورها في التاريخ الإنساني فإن المتلقي يأخذ إزاءها واحدًا من موقفين أو وضعية من وضعيتين:

- العارف بالشخصية: وهو ما يعني أن السؤال المنبني على المعرفة يخص ماهية المقالة ومقصدها وما يستهدفه الكاتب من استحضار الشخصية في موضعها من العنوان مما يعني أن هناك أحداثًا ترتبط بالشخصية أو مواقف تخصها، والسؤال قد يتبلور في صيغة، ما الجديد عن الشخصية التي أعرفها؟

- غير العارف بالشخصية: وهو ما يجعل من الشخصية منصة إطلاق لسؤال مغاير عن كنه الشخصية أو ماهيتها استكشافًا للشخصية نفسها قبل التوصل إلى أو البحث عن سبب استحضارها، وهو ما يحرك المتلقي إلى البحث والمعرفة لإدراك المجال الحيوي للشخصية محل الموضوع.

ومع تعدد الشخصيات في الكتاب المشار إليه أو في غيره، فإن المتلقي يقف الموقفين بالتبادل (مرة هو يدرك وأخرى يكون الموقف مختلفًا)، كما يعيش الموقف بالتدريج (هناك شخصية يعرفها تمامًا، وثانية يعرفها بعض المعرفة، وثالثة يجهلها تمامًا)، وفي كل الأحوال فإن المتلقي يكون مدفوعًا للمعرفة استجلاء للعلم ومجاراة للتشوق الذي يدفعه قدمًا

للاستكشاف عبر أسئلة أخرى ذات طابع سردي بالأساس أبرزها وماذا بعد؟

ومما يؤكد الظاهرة أن صداها يتكرر في نتاج الكاتب فلا يعدم المتلقي الوقوف على عناوين فرعية في مؤلفاته الأخرى يتضمن العنوان منها شخصية تحقق الأثر نفسه في نفس المتلقي:

- وفي كتابه «أمواج وأثباج»[1]: مقارنة بين طه حسين والعقاد ـ الشاعران المتشابهان ـ الشابي وجبران ـ المليباري وقصتي ـ ذكرى حافظ ـ ذكرى شوقي.
- وفي كتابه «الحياة بين الكلمات»[2]: الجواهري ـ حمزة شحاتة الأديب والمفكر ـ أبو الفضل. . البهاء زهير ـ صديقي: ابن بطوطة.
- في كتابه «وتلك الأيام»[3]: الشيخ الغزاوي ـ أمين رويحي.
- وفي كتابه «أيامي في النادي»[4]: كلمة رئيس النادي الأستاذ محمد حسن عواد في افتتاح النادي وبدء نشاطه ـ كملة نائب الرئيس الأستاذ عزيز ضياء في بدء نشاط النادي ـ كتب الأستاذ راضي صدوق في صحيفة البلاد ـ حمزة شحاتة في قراءة النص.
- وفي كتابه: «حديث الأمس»[5]: كلمة المحتفى به الأستاذ

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **أمواج وأثباج** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ط 2، 1985.

(2) عبد الفتاح أبو مدين: **الحياة بين الكلمات** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 2002.

(3) عبد الفتاح أبو مدين: **وتلك الأيام** ـ جدة ـ ط 2، 2009.

(4) عبد الفتاح أبو مدين: **أيامي في النادي** ـ جدة 2010.

(5) عبد الفتاح أبو مدين: **حديث الأمس** ـ جدة 2015.

عبد العزيز الرفاعي ـ فؤاد الخطيب: شاعر النهضة العربية ـ الخطراوي وما اختار من الشعر الحديث. . . . .

- وفي كتابه «ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد»[1]: الجواهري: آخر الفحول ـ بين زكي مبارك والسباعي بيومي ـ البرقوقي ومجلة البيان ـ بين الآنسة مي وولي الدين يكن ـ الأدب الجاهلي بين أحمد أمين وزكي مبارك ـ المعركة الأدبية بين أحمد أمين وزكي مبارك ـ بين أحمد أمين وعبد الوهاب عزام ـ نظرات نقدية لأحمد أمين ـ من أسرار العلائق بين شكري والمازني والعقاد ـ عادل الغضبان ومجلة الكتاب ـ معارك أنور المعداوي النقدية ـ محمد كرد علي وآراؤه في علماء عصره ـ بين فريد وجدي والزهاوي. . . . . .

الشخصية هنا تتجاوز كونها عنصرًا سرديًا إلى كونها علامة على العصر وإشارة على مرحلة زمنية ممتدة عبر الزمن بالقدر الذي يجعل من عملية تلقيها استكشافًا لمحيط حيوي ينتمي إليه الكاتب بوصفه الشخصية الأساسية في السردية الكبرى الخاصة بالكاتب عبد الفتاح أبو مدين حيث هو السارد والمسرود عنه والمسرود به في آن.

إذا كان الكتاب بكل ما يتضمنه من مقالات كتابة سردية حاضرة تنتمي إلى زمن القول فإن الاستهلال السردي في كل مقالة حين يعود إلى الماضي فهو نوع من اللواحق السردية التي تمثل لحظة سردية تنتمي إلى الماضي حدثًا وتنتمي إلى الحاضر

---

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد** ـ جدة2009.

سردًا، ويكون على المتلقي الوعي بزمن القول وزمن التلقي رابطًا بينهما إدراكًا لما تمثله مقولات الكاتب من قيمة لها طابعها العصري، ولها دورها في تاريخ الأدب لما تقدمه من جانب معلوماتي عن مرحلة يقل الشهود عليها وتصبح كتابة معاصريها نافذة لكل الأجيال ولكل دارسي الأدب العربي والمعنيين بالثقافة العربية.

سرديًا يمكن تقسيم نتاج الكاتب إلى قسمين كبيرين:

- **الأول**: السرد المباشر: يتحقق في النص الأقرب لروح السرد، السيرة الذاتية ممثلة في «حكاية الفتى مفتاح»، ويمثل نظامًا سرديًا تبرز فيه العناصر السردية الأبرز، ويكون السرد مطروحًا بشكل مباشر منذ العتبة الأولى المتضمنة لواحد من مصطلحات السرد «حكاية».
- **الثاني**: السرد غير المباشر: وهو المتحقق في الأنواع الأدبية البعيدة بطبيعتها عن نظام السرد، وحيث لا يكون السرد مقصودًا لذاته وإنما يكون مقصودًا لغيره لأداء وظيفة فنية في سياق الأنواع الأدبية المختلفة، فالكاتب الذي يقدم دراسة نقدية أو يكتب مقالًا في شأن من شؤون الحياة والمجتمع والبشر يقارب نظام السرد ويعالج قضيته من خلال مشاهد سردية تتعدد وظائفها بداية من بثها التشويق وحتى قدرتها على تقديم المعرفة في صورة محببة للنفس.

والقسمان يتحقق وجودهما في تجربة الكاتب عبر أربعة مظاهر أساسية تكون بمثابة الأنواع الأدبية التي توزع فيها نتاج الكاتب:

1 ـ **السيرة الذاتية: «حكاية الفتى مفتاح»**، العنوان روائي بالأساس يجمع بين السيرة الذاتية فكرًا والسرد الروائي أسلوبًا وطرحًا والتصريح بالسيرة واعيًا بمقتضياتها من

صدق وحسن تعبير عن التجربة الإنسانية ناقلًا أحداثها بأمانة الكاتب ووعي المفكر ورؤية المكان وفق وعي المواطن الكادح، فالراجل الذي يقطع الأرض سيرًا يتاح له إدراك تفاصيلها كاملة.

يتناسب مصطلح الحكاية مع مجريات التأليف، فالكاتب يعمد بداية إلى تشكيل خطين سرديين: خط الحكاية، وخط الشخصية الغيرية، في الأول يتشابه السارد مع الحكاء القديم، حين يأخذ متلقيه إلى زمان مغاير أو مكان مغاير إحكامًا لقبضته على عملية التلقي حين ينفرد هو بمعرفة الحكاية، وحين يكون هو الشاهد عليها، وقد توافرت السمتان للكاتب حيث ينفرد بزمن بعيد في مكان بعيد «**مولدي كان في مدينة بنغازي بليبيا، في ضاحية تلك المدينة، تسمى البركة بكسر الباء وسكون الراء، وفي جزئية من البركة.. التي تبعد عن وسط بنغازي بنحو أربعة أكيال، الجزئية هي ـ الرويصات ـ تكتب بالصاد، ويقال إن التسمية.. جاءت من نتوء حجارة تشبه الرؤوس، فسميت الرويصات**»[1]، بسيطرة الحكاء ينفرد بالمعرفة وبدقة السارد يقدم للمتلقي ما يجب أن يعرفه عن المكان وما يساعده على الاستكشاف إدراكًا للخلفية المعرفية التي هي من سمات السرد الحكائي، وفي الثانية يجرد العنوان من نفسه شخصية أخرى مراوحًا بين ضميري المتكلم والغائب، فاسحًا زاوية الرؤية لمتلقيه لإدراك المشهد على اتساعه من البداية متيحًا له الفرصة لإدراك التفاصيل التي يصعب إدراكها حال ضيق المشهد.

---

(1) **حكاية الفتى مفتاح**، ص 19.

لا يكتفي السارد بذلك وإنما لتحريك متلقيه بين الأمكنة معتمدة الذاكرة المكانية للتنقل عبر الزمن في ارتباطه بالمكان، يقول في وصف أحد الأمكنة «**يشبه إنتاج الطائف عندنا**»[1] رابطًا بين الأمكنة في ذهن المتلقي ومحركه بينها حركة ذهنية تعينه على تمثل المكان البعيد والمغاير.

والطريقة نفسها يعتمدها السارد حين يحرك المتلقي بين زمنين: زمن الحكي وزمن السيرة، إذ يتحرك السارد إلى منطقة زمنية ما، ويكون حريصًا بعدها على استخدام إشارة للدخول إلى اللاحقة لإعادة القارئ إلى مناخ السيرة خروجًا من طقس الماضي «**وأعود إلى سيرتي**»[2] محافظًا على خط السرد السيرذاتي دون انقطاع لاستكمال الحكاية.

لا يقوم السرد عند الكاتب على مجرد الحكي لأجل الحكي وإنما يستهدف السرد تحقيق وظيفة / وظائف تحققها الحكاية (حكاية الفتى مفتاح)، تقوم مجموعة الوظائف على ما يمكن عنونته بالسرد الاسكتشافي، القائم بدوره على تحقيق عدد من الاستكشافات:

- **استكشاف الذات**: يعتمد السارد ضمير المتكلم مانحًا نفسه مساحة من البوح، تلك المساحة التي تنضاف إلى المقالات ذات الصبغة الذاتية أو تلك التي تقدم جانبًا ذاتيًا للذات ومن حولها من الأشخاص.
- **استكشاف العالم من خلال الأحداث والوقائع**: عبر ثلاث دوائر مكانية كبرى يتحرك فيها السارد، ثلاث قارات يتشكل منها عالم الشخصية في حركتها الإنسانية هي على الترتيب

(1) **حكاية الفتى مفتاح**، ص 107.
(2) **حكاية الفتى مفتاح**، ص 103.

الزمني: أفريقيا ـ آسيا ـ أوروبا، وداخلها مجموعة من الدوائر المكانية الصغرى، أقدمها في ليبيا وأكثرها في المملكة العربية السعودية وأحدثها في أوربا، وهي دوائر يصطبغ فيها السرد بما هو تاريخي، وما هو حضاري وما هو ذاتي.

- **استكشاف البشر من خلال التحليل:** يسرد الكاتب عن الأشخاص وبهم، على مدار رحلته من ليبيا إلى الاستقرار في المملكة هو في رحلة احتكاك دائم مع الآخرين، مقرًا بفضل البعض، ومحللًا شخصية الآخرين، ومقدمًا نماذج بشرية يعمل السرد على تدشينها في ذهن المتلقي مما يدرجها تحت بند الشخصيات الجاهزة ذات الحضور التاريخي، يتقدمها الأم والخال، وتتسع الدائرة لتشمل الكثير من الشخصيات التي عايشها الكاتب وعمد إلى تصويرها عبر لغة أقرب إلى طبيعة القص بما تحمل من سمات فنية تجعلك في لحظة تشعر أنها شخصيات ورقية منتجة خصوصًا لنظام السرد مطابقة لنظام الحياة الإنسانية.
- استكشاف اللغة من خلال الوعي بها وانتقاء ما يناسب الحكاية وما يناسب مقام السرد منتجًا بلاغته القائمة على الجمع بين أساليب السرد والشعر والتاريخ فالكاتب يحكي عن البشر دون مغادرة التاريخ في تأثيره في البشر ودون مغادرة الأحداث في قدرتها على صناعة النموذج الإنساني، وهو ما يشكل مجموعة السمات الفنية التي تتكشف عبر عمل السارد الحريص على اعتمادها ومن شأنها التكريس لبلاغة السرد وإبراز ملامحه الفنية، يمكن الوقوف منها على التناص الذي يؤكد المرجعية، مرجعية السارد وثقافته وخبراته حيث تتشكل التناصات من:

- القرآن الكريم: في مواضع متعددة منها على سبيل المثال مايرد في صفحات: 45 ـ 74 ـ 88 ـ 96 ـ 112.
- **الشعر**: في مواضع متعددة منها على سبيل المثال مايرد في صفحات: 34 ـ 65 ـ 72 ـ 95 المازني ـ 107 ـ 112 ـ 115.
- **الأمثال والحكم والأقوال المأثورة**: في مواضع متعددة منها على سبيل المثال مايرد في صفحات: 57 ـ 90 ـ 108.

2 ـ **السرد القصصي**: وينقسم إلى نوعين أساسيين:

النوع الأول: **سرد الشخصية**: ويتأسس على مجموعة من النصوص المحكية عن شخصيات لها حضورها التاريخي، يقدمها الكاتب في إطار قصصي، تبدو لغير العارف بها خيالية، ولا ينشغل الكاتب بتوثيقها أو ردها إلى مصادرها وإنما يقوم بما يشبه اللعبة السردية مع متلقيه يقدم النص مصدرًا بعنوان يحيل على ذات، والمتلقي مالم يكن عارفًا بالشخصية أو يبحث عنها فإنه سيتعامل معها بوصفها شخصية خيالية إلى حد ما، وفي كتابه «واصدحي ياخواطر» يوقف قسمًا كبيرًا من الكتاب، يمتد على مدار تسعين صفحة من صفحات الكتاب (102 ـ 192) يقدم خلالها عشرين شخصية يحرص منذ العنوان على تقديمها بصيغة سردية، تعتمد على قصر مساحة العنوان لاسم الشخصية دون أية لواحق أو سوابق[1]، وتنقسم النصوص المعنية بهذه

(1) في الكتاب نفسه يقدم الكاتب نصوصًا تتضمن عناوينها أسماء شخصيات مع لاحقة تخرج العنوان عن سياقه السردي، فإن عناوين من مثل: «مع الأستاذ العقاد» و«الحكيم وكواليس الأدباء»، و«لقاء مع أبي ريشة في أمسية» فضلًا عن كونها تشير إلى أشخاص =

الشخصيات إلى نوعين: نوع يتدخل فيه السارد بتوجيه القارئ إلى الغاية من الرسالة والحكمة من مقاربة الشخصية وهو ما يبتعد بالنص إلى منطقة بعيدة قليلًا عن السرد، ونوع لا يتدخل فيه السارد بالتوجيه، وهو النوع الأقرب للسرد، في النوع الأول تأتي قصة «عقبة بن نافع» التي يستهلها الكاتب بما قربها من روح السرد، حين يدرج مقولة عقبة «**اللهم فاشهد أني لو كنت أعلم أن وراء هذا البحر أرضًا لخضته غازيًا في سبيلك**»[1] بعدها يروح الكاتب يقدم مشاهد دالة تشكل في النهاية لوحة سردية عن الشخصية، ثم يتدخل الكاتب السارد في النهاية للكشف عن طبيعة الرسالة التي يتغياها بشكل مباشر: «ما أكثر هذه النماذج الرائعة في أحقاب تاريخنا، وما أجدرنا أن نفخر بهم، ونتخذ منهم أسوة في يومنا وفي غدنا، وما أجدر فتياننا أن يحتذوا نهجهم، ويسلكوا سبيلهم في التضحية والفداء في الدعوة إلى الله على بصيرة، لنعيد سيرتنا الأولى، إيمانًا بالله وجهادًا في سبيله حتى يرث الله الأرض ومن عليها»[2] محددًا هدفه وراسمًا طريقًا يفضي

= معاصرين مما يعني سهولة التعرف إليهم فإن العنوان يتصل به ما يخرجه عن سياق الغموض الأقرب لروح السرد ويكشف منذ البداية عما يوجه المتلقي إلى منطقة محددة مقصودة كأن تكون صحبة العقاد في العنوان الأول أو علاقة الحكيم بكواليس الأدباء في الثاني أو اللقاء مع أبي ريشة في زمن محدد، ذلك كله خلافًا للعناوين التي تنبني على اسم شخصية بعيدة زمنيًا خارج نطاق المعاصرة.

(1) **واصدحي يا خواطري**، ص 102.

(2) **واصدحي يا خواطري**، ص 104.

إليه النص في صياغته السردية، وفي النوع الثاني تأتي قصة عمرو بن الجموح[1]، تلك التي تكاد تكون قصة مكتملة الأركان يعتمد فيها كاتبها على خط درامي ينمو مع تقدم الحكاية.

يستهل الكاتب حكايته بعتبة نصية تتحرك بين الوضوح (لمن يعرفها من دارسي السيرة النبوية) والغموض (لمن ليسوا على دراية بها أو سابق معرفة بسياق الشخصية)، خصوصًا أن تركيب الاسم متداول في الجزيرة العربية في العصر الحديث خلافًا لما يتوهمه البعض ممن هم خارج الجزيرة العربية[2].

يستهل الكاتب نصه بوضع الشخصية في مواجهة الزمن مما يوحي بأزمتها الدرامية الطابع: «**مرت الأيام على عمرو بن الجموح بطيئة ثقيلة، لقد كان شريف بني سلمة ينتظر عودة حجيج يثرب، وقد قصدوا مكة**

---

(1) **واصدحي ياخواطري**، ص 105، وعمرو بن الجموح بن زيد الأنصاري السلمي صحابي من سادات بني سلمة، آخر الأنصار إسلامًا، استشهد يوم أحد، فرضي الله عنه وارضاه يضرب به المثل في قوة الإرادة، انظر: **السيرة النبوية لابن هشام** ـ تحقيق وضبط وشرح وفهرسة: مصطفى السقا وآخرون ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ص 452.

(2) يمثل استخدام الصفة «ابن» بين أسماء الأعلام من العادات الخاصة بأبناء الجزيرة العربية امتدادًا من القديم، وهو ما يجعل المتابع من خارج الجزيرة العربية غير مدرك لقدم الشخصية أو حداثتها، وهو ما يدخل في نطاق غموض الشخصية واستغلاقها الموقت على المتلقي غير المدرك لبطاقة تعريفها خصوصًا قبل القراءة وقبل ربط الأحداث بزمنها من خلال مؤشراتها الزمنية التي تطرحها الحكاية.

لزيارة بيت قريش وحضور موسمها، وكان من بين هؤلاء الحجيج ولده «معاذ» وصديقه وصفيه «عبد الله ابن عمرو بن حرام»[1] ويكون على المتلقي طرح أسئلته الخاصة بتحصيل ما وراء الاستهلال من الوقوف على طبيعة الشخصية وأزمتها، والمجال الحيوي للحدث من خلال الإشارات الزمنية الدالة (موسم الحج) والمكانية (يثرب).

يعتمد السارد نظام القطع الزمني بإحداث فجوة زمنية بين الحدث الأول والحدث الثاني إشارة إلى مساحة الزمن وثقله على الشخصية نفسها «**وعاد الركب أخيرًا إلى يثرب، ولكم سر عمرو بن الجموح بعودة ولده وصديقه، وأسرع إليهما ليقابلهما ولكن ما لابنه وصديقه ينأيان عنه ويبتعدان**»[2]، ثم يعتمد طريقة التوالي، توالي الأحداث، فإذا كان حدث التوتر قد زال بزوال سببه (عودة المسافرين) فإن حدثًا جديدًا يدعو للقلق ويحافظ على التوتر بدرجة أخرى، حيث يستجد سبب آخر لتوتر من نوع جديد، توتر يعلن عنه السارد بصيغة الاستفهام النابع من الشخصية نفسها إلى المتلقي نفسه ناقلًا قدرًا من التوتر للمتلقي ولكنه توتر يترجم إلى تشويق حيث جهل الشخصية بسبب إعراض الابن والصديق يصل إلى المتلقي بمعنى التشويق والتطلع لمعرفة سبب الإعراض عن الشخصية تعاطفًا معها.

---

(1) **واصدحي ياخواطري**، ص 105.
(2) **واصدحي ياخواطري**، ص 105.

يعتمد السارد بعدها على اللواحق عائدًا إلى الماضي مقدمًا للمروي له مايفك غموض اللحظة: «**طالما فكر هو وعبد الله عمرو بن حرام صديقه فيما آمن به قومه من دين جديد، نزل على شريف عبد مناف وسيدها محمد بن عبد الله ﷺ**»[1].

يجمع السارد بين فعلين يتصارعان في نفس شخصيته: فعل الكفر ممثلًا في عبادة الصنم، وفعل الإيمان ممثلًا في عبادة الله سبحانه وتعالى، وعابد الأصنام يقف وحيدًا منعزلًا مما يلجئه إلى صنمه الذي لم يحقق له ما يخرجه من عزلته، وتظل حالة التوتر قائمة حتى يقدم السارد ما يتوافق مع فعل الإيمان، ذلك الفعل الداخلي القادم من أعماق النفس الإنسانية فبعد مرات من تخلص الفتيان من الصنم وإعادته يقدم عمرو على فعل يخص الضمير الإنساني إيذانًا بصحوة داخلية: «وفي آخر مرة علق عمرو سيفه عليه»، ثم قال له: «وإني والله ما أعلم من يصنع بك ما أرى، فإن كان فيك خير فامتنع، فهذا السيف معك»، استيقظ ضمير الرجل أخيرًا، «وأدرك أن الصنم لا يملك لنفسه نفعًا ولا ضرًا»[2]

يكرر السارد مفردة «أخيرًا» بوصفها علامة سردية تحيل إلى فجوة زمنية ـ مع اختلاف الموقف ـ في المرة الأولى جاءت لتريح نفس الشخصية وفي المرة الثانية لتريح نفس المتلقي وهو يدرك طبيعة اللحظة مع استيقاظ ضمير عابد

(1) **واصدحي ياخواطري**، ص 105.
(2) **واصدحي ياخواطري**، ص 107.

الصنم، ليدخل الكاتب شخصيته في منطقة التصالح مع العالم من حوله، ويخرجه من منطقة الكفر الضيقة إلى منطقة الإيمان على اتساعها مدخلًا الشخصية في سياقها الإنساني الطبعي وقد ارتد إليها وعيها باستعادتها ضميرها الغائب.

بعد أن يعيد السارد الحدث إلى توازنه الجديد، يعمد إلى تحفيز المتلقي باستثارته خارج النص مستخدما تعبيرًا يبدو كشفًا عن فعل السارد العليم بكل شيء: «**كم كان يؤلم هذه النفس الكبيرة أن يحول بينها وبين الجهاد لأجل دين الله حائل جسماني!! وكم تعطشت إلى جنة عرضها السموات والأرض!!**»[1].

السارد في النهاية لا يتدخل في النص ليكشف عن هدفه أو يوضح رسالته وإنما شأن نظام السرد يترك متلقيه للعمل على التوصل إلى الرسالة المقصودة، فقط يعمد إلى تشويقه ومن ثم يدفعه إلى استكشاف ما يستهدفه الخطاب.

في بقية النصوص المشابهة يعتمد السارد على المتن التاريخي محافظًا على الحدث، معيدًا تشكيله عبر المبنى السردي الصالح للتقديم إلى المتلقي المعاصر، دون أن يشغل نفسه بنسبة النص واعيًا بأن النسبة والتوثيق والعنعنات من شأنها أن تعيق تلقي الرسالة، تاركًا لمتلقيه الحرية أن يقف على المرجعيات أو أن يكتفي بروح الحكاية موسعًا من دائرة عملها، في الأولى

---

(1) **واصدحي ياخواطري**، ص 107.

يستعيد نموذج الشخصية الإسلامية الأولى في زمن النبوة وفي الثانية يرفع من شأن الإنسان المؤمن في كل زمان ومكان، مؤكدًا على قيمة الوعي الإنساني في لحظته الفارقة.

إن مجموعة من السمات يمكن اكتشافها في هذا الجانب من سردية عبد الفتاح أبو مدين تتبلور في:

- الاتكاء على الماضي بوصفه مرجعية إنسانية، وبؤرة يمكن العودة إليها في سبيل إنتاج نصوص سردية لها طابعها الفني.
- استلهام الثقافة العربية الإسلامية بوصفه نموذج الثقافة الأصيلة.
- الإعلاء من شأن الشخصية الإنسانية والتركيز على مساحة الوعي الذاتي فيها، ومناطق الاقتداء مما يجعلها صالحة للتقديم للأجيال المتعاقبة من النشء.
- الإيمان بدور المرأة في حياة المجتمعات فلم تنحصر الشخصيات على النموذج الذكوري فحسب وإنما كان للنموذج الأنثوي حضوره في إطار السردية.

النوع الثاني: سرد المكان، في نص مطول (يقع على مساحة تسع وأربعين صفحة من 239 ـ 288) بعنوان «من أيام الإجازة»[1] ينتقل بنا السارد إلى مكان مغاير يضم مجموعة من الأمكنة المتعددة التي يتحرك فيها السارد في بعض مدن أوروبا.

يعتمد النص على التقطيع الداخلي عبر مجموعة من العناوين الداخلية التي يصل عددها إلى ثلاثة وخمسين

(1) **واصدحي ياخواطري** ص 239.

عنوانًا: الأتوبيسات ـ تحت الأرض ـ حادثة تضحك ـ تفسخ ـ في اليوم الثاني ـ عند حلاق ـ الطلبة ـ في التسجيل ـ في البريد ـ عودة ـ حجز ـ إلى لندن ـ في البنوك ـ يوم الأحد ـ في هايد بارك ـ موقف ـ موقف آخر ـ في الفندق ـ صدمة ـ إلى باركليز ـ محاولات ـ في الفندق ـ في المطاعم ـ وحشة ـ مروءة ـ سيارة ـ مع البوليس ـ بالساعة ـ غرامة ـ ثمن الدواء ـ لاخادم ـ مغادرة ـ في الطائرة ـ في ميلانو ـ البحث عن سرير ـ انتقاد ـ المنزل الثاني ـ القطار الكهربائي ـ قبل الفجر ـ في الشارع ـ في مطار ميلانو ـ في الفندق ـ مغادرة ـ دفء ـ في الأرض ـ زلزال ـ في الطائرة ـ في تونس ـ أجور مختلفة ـ في الجمرك ـ الحياة في تونس ـ إصلاحات ـ اللغة.

في ظاهرها تجمع العناوين بين مكونات العنوان الخمسة: الفاعل ـ الحدث ـ الزمان ـ المكان ـ الأشياء، متبلورة في صيغ لغوية مختلفة: جوامد ذات (لندن ـ باركليز ـ الجمرك. . .)، جوامد المعنى (تفسخ ـ حجز ـ مغادرة . . . .)

وفي باطنها تجمع بين ثقافة السارد المراقب، وثقافة المكان، السارد في وعيه بثقافته يرى ما تفرضه عليه ثقافته، يتحرك بين تفاصيل المكان بما تتضمنها من بشر وأنشطة إنسانية وصراعات بين البشر والحضارات في مساحة مكانية بين قارتين بادئًا من بريطانيا ومنتهيًا بتونس (أفريقيا) مرورًا بميلانو (إيطاليا)، يبدأ السرد من مكان متحرك (الأتوبيس البريطاني بطابقيه) ويتوقف السرد في مكان ثابت (تونس).

يجمع النص بين سرد الرحلة، وسرد الريبورتاج الصحفي، عبر طريقة السارد الزائر الذي يدخل المكان قادمًا من مكان مغاير وثقافة مختلفة وهو ما يكون له تأثيره في انتقاء المشاهد في نقلها التجربة الحضارية لذا فإن السارد يبدأ من منطقة النظام: «**الأتوبيس في بريطانيا طابقان. ويصعد للطباق الأعلى بسلم من الطابق الأول، وتشارك المرأة في عملية بيع التذاكر في هذه الأتوبيسات، والوقوف في الأتوبيس ممنوع، وقد تكون مع رفاق، فيجد البعض مقاعد شاغرة والبعض الآخر لا يجد، وحينئذ يترتب على من لم يجد مقعدًا، أن ينزل من غير جدال، أو مناقشة**»[1]، والسارد يتدرج من المظهر إلى المخبر فالمشهد المرسوم ليس مجانيًا وإنما هو يرسمه للوصول إلى التأكيد على الوعي الحضاري بأهمية النظام مانحًا المشهد مستوييه: السطحي والعميق ومحركًا ذهن متلقيه لتمثل الخطاب الحضاري في منظومته العصرية.

يتسم سرد المكان كما يطرحه الكاتب بدقة الوصف وتعدد التفاصيل وتنحية الحذف، فالصورة لا تعتمد على مرجعية سابقة للمتلقي وإنما يجتهد السارد في إنشاء الصورة وتثبيتها والعمل على تشكيل صورة ليس لها مخزونها المعرفي السابق، أو هو يعمد إلى تصحيح صورة مختزنة بما هو غير دقيق أو مخالف للحقيقة (كما في طرحه لمفهوم التفسخ الأخلاقي السائد بفعل تأثير

(1) **واصدحي ياخواطري** ص 239.

الإعلام أو الثقافة الشعبية القائلة بأن المجتمعات الغربية كلها منحلة أخلاقيًا أو منفتحة حد الانحلال والتفسخ):
«يقال إن ثم تفسخًا، في أندية بريطانيا العامة، وبريطانيا يقال عنها إنها محافظة، والتفسخ في الأخلاق يقال إنه قل الآن........ وحين نسأل عن التفسخ في الندية يقال: إنها مرحلة من مراحل التجارب، لعل نفوس الرجال تقتنع بما ترى»[1]
والسارد يعول كثيرًا على التجربة الإنسانية في الوصول إلى الأهداف، حيث يضعنا أمام تجربة تجاوز النظام والاعتماد على الظن، مما يوقعه في حالة من التيه التي لا يخرجه منها إلا التفكير المنطقي للعودة إلى نظام ولو كان تقليديًا (الاعتماد على الآخر من خلال استخدام التاكسي عائدًا إلى فندقه).

في سرد المكان يصبح الأشخاص مجرد صور متحركة لا نرى منهم إلا ما يقع عليه بصر السارد، هم مجرد شخصيات كومبارسية، سينمائية لا ترى منها إلا ما يقع داخل الكادر، يتحركون وفق نظام ما هم إلا تطبيق له والسارد يعتمد تجربته الخاصة تطبيقًا على اتباع النظام أو الخروج عليه، فحيث كل شيء يسير منظمًا ما عليك إلا اتباعه والعمل به، لذا يصبح خروجه ـ بوصفه حالة ـ عن النظام، مدعاة للضحك، يقول تحت عنوان «حادثة تضحك»: **«أخذت أسير في اتجاه ما، ظنًا مني أنني على صواب غير أن المسافة التي قطعتها كانت أكثر**

(1) **واصدحي ياخواطري** ص 244 ـ 245.

مما أتوقع ثم أخذت أقرأ أسماء الشوارع، ولكني لم أعثر على اسم الشارع العام الذي يتفرع منه، الشارع الذي به الفندق، ولا شارع الفندق»[1].

3 ـ **سردية الآخر**: ويتحقق في مجموعة المقالات ذات الطابع السردي التي يسجل فيها الكاتب تجربته مع الآخرين من المثقفين والأدباء في المملكة وخارجها، ويقوم على تجربة خاصة يكون الآخر فيها مقصودًا لذاته أي يكون موضوعًا للسرد بحيث يقدم المقال جانبًا من حياة الشخصية ولا يكون تقديم الشخصية مقصودًا لغيره أي يأتي من خلال موضوع آخر كأن يقدم الكاتب إشارات عن شخصية معينة حين يقدم نتاجها أو يتحدث عن تجربتها الأدبية مثلًا.

4 ـ **سردية الحجاج**: وهي سردية وظفها الكاتب برهنة وتدليلًا على ما يذهب إليه من تأكيد لحجته في الرد على الآخرين، والكاتب يعتمد طريقة الحجاج في مقالات متناثرة في مؤلفاته غير أنه يفرد كتابه «**الذين ضل سعيهم**»[2]، يبدأ السرد من منطقة العتبة النصية القائمة على عمادين أساسيين: التناص مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا﴾[3]، والحذف في طبيعته السردية الدالة على مايبثه السارد في نفس متلقيه معتمدًا تحريك متلقيه

(1) **واصدحي ياخواطري** ص 243.

(2) عبد الفتاح أبو مدين: **الذين ضل سعيهم** ـ جدة 2005.

(3) سورة الكهف، الآية: 104.

لتعويض الحذف اعتمادًا على ذاكرة المسلم وثقافته، والكاتب يقر حجته بأدلة تقوم على نظام من السرد، مرة حين يستشهد بما ساقه العلماء من أدلة واضعًا متلقيه في منطقة السرد عن العلماء بوصفهم شخصيات متحققة الوجود الإنساني، ومرة حين يسوق مشاهد من التاريخ الإسلامي على ما يذهب إليه، حيث يسوق الكاتب بعض المشاهد السردية التي ينتقل فيها إلى البث من موقع الحدث: «**هذا أبو بكر الصديق ﵁ يحل به الأذى حين أعلن إيمانه مناديًا بدينه فوثب عليه المشركون وأوسعوه ضربًا....... وهذا بلال بن رباح.. يعذب في الهاجرة الرمضاء وهو عار عذابًا أليمًا، ولكنه يصبر ويحتسب أجره على الله تلهب جسده السياط وتكتم أنفاسه الصخور على صدره. . . . . . وهذا ياسر وسمية وعمار يعذبون ويمر بهم رسول الله ﷺ** فيشفق لحالهم. . . . . وهذا خباب يشكو تعذيب قريش للمسلمين إلى رسول الله ﷺ. . . »[1].

5 ـ **سردية الناقد**: وهي نظام من السرد يعتمده الناقد في سياق طرحه فعلًا نقديًا يمارس من خلاله تقديم رؤيته النقدية موظفًا عناصر السرد، موزعًا على موضوعات مختلفة من القضايا الأدبية، في مقالته «من حديث الشعر» من كتابه «**الحياة بين الكلمات**»: «**زار الدكتور طه حسين.. في أواخر شهر جمادى الآخرة، من عام 1374هـ الموافق شهر يناير 1955 المملكة العربية**

---

(1) **الذين ضل سعيهم** ـ ص 16.

السعودية، وكان يومها رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وجاء معه وفد ثقافي مصري برئاسة الأديب الكبير أمين الخولي»[1]، عبر عدة محددات تتحقق السردية في مستهل المقالة، ومنها:

ـ الحدث: ويعتمد ظهور الحدث على نطاقين أساسيين:

1 ـ **العلامة السردية**: وهي علامة لغوية تتوزع في المقالات وخصوصًا في استهلالاتها وتعمل طوال الوقت على دعم حركة السرد والإيحاء به، وتنحصر في مجموعة الأفعال التي يدرجها الكاتب بإحكام في سياق النصوص موحية بأحداث تتوالى منتجة ما يشبه السردية الصغرى، في مقالته «الجزائر وعمان»: «**منذ ثلاثة أعوام، شرع شعب الجزائر المكافح الحر الأبي نضاله وقتاله من أجل حريته.......ومنذ ثلاث سنين أخذت دماؤه الطاهرة الزكية تجري في شوارع المدينة وفي القرى..... وقدمت الدول العربية نزرًا من أموالها** . . .»[2]، ما بين الأفعال الثلاثة: شرع ـ أخذت ـ قدمت، يتحرك العالم عبر سردية محكمة من التفاصيل منتجة مجموعة من النقاط محددة المواقع ليس لثانيها أن يتقدم على أولها ولا أن ينازع ثالثها ثانيها أو أولها في موقعه أو ما يقدم من دلالة نصية، وهي الحبكة السردية التي يوظفها كاتب المقالة محكمًا صياغة مايكتب يضاف إلى ذلك

---

(1) عبد الفتاح أبو مدين: **الحياة بين الكلمات** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 2002، ص 243.

(2) **أمواج وأثباج**، ص 207.

الفعل الاستهلالي الذي يعمل على إدخال المتلقي تدريجًا إلى الحدث المطروح، في مقالته «في عكاظ» متحدثا عن إصدار العدد الأسبوعي، وظروفه الخاصة قبل قبول مسؤولية العدد الأسبوعي، يأتي المقال مقسما إلى عدد من الفقرات التي يستهلها الكاتب بفعل ماض: «وصلت خطواتي... قبلت إذن المسؤولية... صدر العدد الأسبوعي... حشدت له الأقلام الأدبية والاقتصادية... اشتهر العدد الأسبوعي... ورأينا في صحف المؤسسات.... لقد مارست العمل الإداري.... أذكر أنني كتبت مقالًا في الصفحة الأخيرة... ماتت عكاظ أيام الداري....». إلخ[1].

لا يتحقق الإحكام في نظم الفكرة على مستوى اللغة، وإنما يتحقق في الوفاء بحق الموضوع، أن تكتب في موضوع ما فهذا يعني أن تحقق قدرًا من التوقع، توقع المتلقي أن يصل إلى درجة من المعرفة تجعله قادرًا على الإحاطة بفكرة الكاتب، والتوصل لإجابات عن أسئلة تفرض نفسها: عم يكتب الكاتب، ولماذا يكتب، وكيف يكتب؟، فالكتابة عن شخصية سابقة (المتنبي مثلًا) كما كتب عبد الفتاح أبو مدين، تفترض وجود زاوية جديدة، وهو ما حققه الكاتب في مقاربته لكثير ممن كتب عنهم، إذ لم يكن يكتب عنهم بقدر ما كان يكتب بهم مقدمًا صورة جديدة بالدخول في نطاق السرد حين لا يكتفي بتقديم الشخصية منعزلة عن سياقها التاريخي، وإنما يقدمها في محيطها الحيوي الدال.

---

(1) **وتلك الأيام**، ص 215.

لقد كان السرد لدى الكاتب نظامًا تحقق في كتابته، لم يكن مقصودًا لذاته بقدر ماكان مقصودًا لغيره لتحقيق بلاغة النص، تلك البلاغة القائمة على اختيارات الكاتب لموضوعاته وطرائق تقديمها تحقيقًا لمنجزه، وهو ما يفسح في المجال لقراءة نتاج الكاتب قراءة سردية تكشف عن جوانب دالة في نتاجه، تؤكد بدورها على ثراء تجربته.

- 3 -

دراسة في تشكل النوع
السيرة الذاتية في النقد السعودي
من المكتوب إلى البصري

زمن ليس بالقصير تشكلت فيه مدونة السيرة الذاتية السعودية قبل ظهور المدونة النقدية المقاربة لها، نضجت المدونة الأولى باقترابها من عمر الخمسين حين لاحقتها الثانية مجتهدة في مواكبتها، لتنضاف الاثنتان إلى مدونة كبرى، هي الأدب السعودي نفسه الذي حقق لنفسه مكانته في دائرة كبرى هي الأدب العربي عبر تاريخه الحديث.

عند حدود منجز المدونة الثانية (النقدية) تقف هذه الدراسة مكاشفة لعدد من النقاط الأساسية، تحريًا لإجابات عن أسئلة تفرض نفسها عن:

- نشأة المدونة الثانية، وتحقق العلاقة بين المدونتين، وحدود المنجز النقدي في مقاربته للمدونة السير ذاتية.
- أهم الأعمال النقدية السعودية المقاربة للسيرة الذاتية.
- تطور الدراسات النقدية في إطار المقاربة استهدافًا لتشكيل النوع السير ذاتي ومعه النوع النقدي أيضًا.

لتحقيق أهدافها تقف الدراسة عند ثلاثة مؤلفات نقدية لثلاثة باحثين سعوديين تكاد دراسة السيرة الذاتية تشكل الجانب الأكبر من نتاجهم النقدي مما يجعل هذه الدراسات تتسم بـــ:

- تخصص أصحابها في دراسة السيرة الذاتية، أو استئثارها بالجانب الأكبر من نتاجهم العلمي.

- تطور المفهوم عبر تواليها، حيث تمثل الدراسات تطورًا للمدونة النقدية من نشأتها إلى تحديد مفهومها ثم إلى تطورها عبر فتحها مجالًا أوسع لمفهوم السيرة الذاتية ومجال عملها.

تتوقف الدراسة عند المؤلفات المختارة والدالة على المرحلة تحقيقًا لأهدافها وتتمثل في:

- أحمد آل مريع: **السيرة الذّاتية: الحدّ والمفهوم** ـ نادي أبها الأدبي ـ أبها 1424هـ.
- عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي** ـ دار طويق للنشر والتوزيع ـ الرياض ط2، 1424هـ.
- أمل التميمي: **تحولات السيرة الذاتية في وسائل التواصل الاجتماعي بعد ثورات الربيع العربي** ـ الدار العربية للعلوم ـ بيروت 2017.

من السيرة إلى النقد

في خطين متوازيين امتد الطريق بالسيرة الذاتية السعودية ومقارباتها النقدية، خلال أربعة عقود تشكلت المدونة السعودية للسيرة الذاتية، وكما تجاوزت السيرة مراحل تطورها واكبها النقد لاستكشاف مساحات جديدة من كتابة السيرة الذاتية، وهو ما يجعلنا إزاء مرحلتين أساسيتين:

- مرحلة الكتابة في اعتمادها على المتخيل السردي وفق نظام يجمع بين الشفاهية والكتابية.
- مرحلة النص البصري القائم على توسيع مفهوم النص جامعًا بين الصورة والصوت.

لقد كان للنقد علاقته الطبيعية بالسيرة الذاتية، بدأت السيرة الذاتية تفرض نفسها على ساحة الأدب من لدن رجال لهم تجاربهم المعروفة، وشخصياتهم محددة السمات مما سجل رواجًا لسيرتهم الذاتية وصفحات مذكراتهم وهو ما يغري في حد ذاته القارئ بمتابعة ما يدور في حياة الآخرين وخصوصًا إذا كانوا من المشهورين أو المعروفين أو أولئك الذين عرف عنهم خوضهم تجارب من الكفاح والنجاح أو الانتقال من حياة عادية إلى حياة لها بريقها وله علامات شهرتها، فالتجربة الذاتية إن لم تكن جديرة بالتسجيل تكن ضربا من الكتابة لا يعول عليه، وكلما كانت التجربة تحمل قدرًا من المعاناة تجعل الآخرين يجدون أنفسهم فيها نجحت إلى حد كبير في جذب الانتباه، فالذي يعيش حياة هانئة لا يدونها وإنما يحياها على حد تعبير توفيق الحكيم[1]، وهو ما يجعل القارئ لا ينشغل كثيرًا بحياة الذين عاشوا حياتهم وإنما بحياة الذين كتبوها مسجلين لحظات الانكسار ثم التجاوز، حيث يجد القارئ نفسه فيما يقرأ أو فيما يتابع من عمل درامي[2].

---

(1) توفيق الحكيم: **يوميات نائب في الأرياف** ـ دار مصر للطباعة ـ القاهرة ص 11.

(2) أحد هذه المظاهر تجلت في متابعة الجمهور العربي ومن قبله قطاع كبير من جمهور العالم للمسلسل الياباني أوشين الذي بدأ التلفزيون الياباني إذاعته في الثمانينيات (مارس 1984)، ومنه انتقل إلى كثير من قنوات التلفزيون في كثير من مدن العالم، وقتها لفتني انشغال الجمهور المصري من البسطاء وشغفه الشديد بمتابعة المسلسل وبعد حوارات مع عدد كبير منهم في العمل والجيران والأصدقاء كانت الخلاصة أن الجميع يرون أنفسهم في أوشين تلك البطلة التي وُلدت في عائلة يابانية ريفية فقيرة، ونجحت في الصعود =

والسؤال الذي يطرح نفسه بداية: كيف استطاعت المدونة النقدية السعودية مقاربة المدونة السير ذاتية في مرحلتها الأولى؟ وإذا كانت قد نجحت عبر الكتابات الممتدة قرابة ربع القرن فإلى أي مدى يمكنها الوقوف على جوهر المرحلة الثانية والتنظير لها؟ وصولًا إلى ما من شأنه وضع أسس نظرية للسيرة في صورتها العربية.

الفاصل الزمني بين المدونتين: الأدبية والنقدية يتجاوز الأربعين عامًا، وهي مساحة زمنية منحت المدونة الأولى قدرًا كبيرًا من النضج ومنحت الثانية فرصة للتأمل والاكتشاف، بدأت الأولى بسيرة أحمد السباعي المعنونة «أبو زامل» (1376 هـ)، فيما بدأت الثانية بدراسة الدكتور عبد الله الحيدري «السيرة الذاتية في الأدب السعودي» (1417هـ) وقد كان عمل الدكتور الحيدري نتيجة رحلة انشغال بالسيرة الذاتية السعودية بدأت قبلها بست سنوات: «يعود اهتمامي بفن السيرة الذاتية بوصفها جنسًا أدبيًا إلى سنة 1411هـ حينما كنت دارسًا بالسنة التمهيدية للماجستير، ففي تلك الفترة كنت أبحث جادًا عن موضوع مناسب لمادة البحث، ثم انقدحت فكرة هذا الموضوع في ذهني

= إلى النجاح والشهرة عبر رحلة شديدة الصعوبة، وجد الكثيرون تقديرًا لكفاحهم عبر تقدير المسلسل للكفاح الإنساني، ذلك التقدير الذي يفتقده الكثيرون في الواقع المعيش، وقد جاء المسلسل في 297 حلقة تسجيلًا حيًا لتجربة إنسانية محددة الملامح، تصور كل مجموعة من الحلقات مرحلة من مراحل حياة البطلة (الحلقات على التوالي: 1: 36 سنوات الصبا ـ 37: 86 المراهقة ـ 87: 136 المحنة ـ 137: 185 الاستقلال ـ 186: 225 سنوات النضال ـ 226: 261 سنوات النهضة ـ 262: 297 السنوات الأخيرة، سنوات النجاح والشهرة).

في تلك الأيام وباتت تلاحقني بشكل متواصل. . . . . . . ولم أكد أفرغ من السنة التمهيدية أوائل سنة 1412هـ حتى أصبح موضوع السيرة الذاتية يلح علي بشكل متواصل، بل أصبح شغلي الشاغل حتى تم تسجيله رسميًا في شهر رجب من عام 1413هـ»[(1)]، مما يعني سنوات من الانشغال تؤكد الإحاطة بالمدونة الأولى مكاشفة تفاصيلها ومحيطة بدقائق أمورها وهو ما تجلى في رسالته للماجستير التي شكلت بدورها العمل الأول أو اللبنة الأولى المؤسسة للمدونة النقدية، كما كانت الأساس العلمي الذي بدأت به هذه المدونة تأكيدًا لمنحاها العلمي ولم تكن البداية مجرد مقالة عابرة أو دراسة انطباعية تعالج الموضوع بقدر من السطحية أو تجانب العمق، والبداية كانت معيارًا علميًا لما تلاها من دراسات كان عليها الحفاظ على قدر من قوانين البحث العلمي، والحرص على القدر نفسه من العناية بمقتضيات الدراسة العلمية، وهو ما يعني أن الدراسات الثلاث التي تقاربها هذه الدراسة تمثل مجموعة متوالية من دوائر تتداخل حينًا وتتماس أحيانًا، تجتمع كلها في ساحة السيرة الذاتية، ويأخذ كل منها وجهته لتطوير عمله مستثمرًا حقه في الاختلاف عما سبقه من نظائره.

كتاب «**السيرة الذاتية في الأدب السعودي**»[(2)] بمقدمة ضافية للعلامة حمد الجاسر الذي وصف الكتاب ومادته بقوله:

---

(1) د. عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي** ـ دار طويق للنشر والتوزيع ـ الرياض، ط2، 2003، ص 37.

(2) الكتاب في الأصل رسالة ماجستير نوقشت في قسم الأدب بكلية اللغة العربية التابعة لجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بتاريخ 12/ 1/ 1417 هـ (29/ 5/ 1996) (تنويه المؤلف ص 5).

«لقد تصدى الكاتب في دراسته للموضوع الذي اختاره لرسالته» السيرة الذاتية في الأدب السعودي «فتناول جميع ما استطاع الوصول إليه مما كتب في الموضوع، مؤلفًا ومنشورًا في الصحف، أو مستقى مما كتب به إليه أصحاب المؤلفات أو المقالات المنشورة»(1)

عمل الدكتور عبد الله الحيدري تأسيسي فهو بمثابة البوابة الواسعة والشاملة لفن السيرة الذاتية إحاطة بموضوعها وأهم ما كتبه المؤلفون والباحثون منذ بدايتها في الأدب السعودي وحتى وقت بدء المؤلف العمل في دراسته مما يحفظ لعمله حق الريادة محققًا شروطها الأساسية التي تنحصر في ثلاثة شروط:

1 ـ **السبق التاريخي**: لكون كتابه الأول في دراسة السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ولأنه السبق المدعوم بروح المغامرة، أن يقدم باحث شاب على دراسة موضوع للماجستير بهذا الشكل التأسيسي، وقد جاءت دراسته مكتنزة بالمزيد من المعلومات والمزيد من الوعي النقدي، فلم يقتصر دور الباحث على الجمع والترتيب والدراسة وإنما أعطى للناقد دوره في تشكيل مادة المدونة السير ذاتية والكشف عن سماتها الفنية، وإقامة حوار علمي مع نصوص السيرة الذاتية السعودية.

2 ـ **استمرار الإنجاز**: استثمر الكاتب خبراته البحثية في جمع المادة لرسالته للماجستير واكتشاف جوانب السيرة الذاتية السعودية ووقوفه على مصادرها المكتوبة والشفاهية، ولم يكن الكتاب تأسيسًا للدارسين الآخرين

(1) مقدمة حمد الجاسر ص 22.

للسيرة الذاتية وإنما كان تأسيسًا لأعمال مستمرة للكتاب نفسه، والكتاب الذي صدر في طبعتين: الأولى 1418هـ والثانية 1423هـ، تبعته دراسات ومقالات تبلورت في ثلاثة كتب تؤكد الاستمرار:

- إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية، بحوث ومقالات وحوارات ـ الرياض 1427هـ / 2006.
- السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية، ببليوجرافيا ـ النادي الثقافي الأدبي ـ جدة 1429هـ / 2008.
- نظرات وشذرات: بحوث ومقالات وحوارات في السيرة الذاتية ـ دار الانتشار ـ بيروت 1439هـ / 2018.

3 ـ **التأثير**: فقد كان عمله بمثابة البوابة الملكية للدخول إلى دراسة السيرة الذاتية في الأدب السعودي، وهو ما يتجلى فيما نكاشفه عند الدارسين اللاحقين للمؤلف من مظاهر التأثر الواضح ذلك الذي يتبلور في مظهرين أساسيين:

- تحفيز اللاحقين بالكتابة في الموضوع على امتداد مساحته خصوصًا وأن المؤلف وضع اللبنات الأساسية التي يتطلبها أي عمل يتجه نحو دراسة السيرة الذاتية في الأدب السعودي.
- انتهاج الباحثين نهجًا مغايرًا يكشف عن مناطق أخرى وزوايا جديدة لم تدرس من قبل، وهو ما تجلى في أعمال الدكتورة أمل التميمي على سبيل المثال (سيأتي الحديث عن أعمالها لاحقًا)

وقف الحيدري على تشكيل مساحة المدونة متقصيًا جوانبها:

- ستة عشر كتابًا (16) أقام عليها مادة كتابه.
- أشار إلى خمسة كتب (5) تحمل جوانب من السيرة الذاتية لأصحابها.
- أشار إلى سبعة كتب (7) توصل إليها بعد صدور الطبعة الأولى لكتابه.

ما كان للكتابات الأولى المؤسسة لفن السيرة الذاتية أن تعرف وأن يحاط بها لولا كتاب الحيدري «**السيرة الذاتية في الأدب السعودي**» وقد وقف على المنجز من بدايته حتى عام 1995 تاريخ إنجاز عمله العلمي (رسالته للماجستير)، وليس المنهج هنا كتابات الأدباء السعوديين لسيرهم الذاتية وإنما تلك المؤلفات الدارسة للسيرة الذاتية والباحثة فيها، وقد حدد الكاتب جملة ما اعتمد عليه منها: «ولقد تطلبت الدراسة الاستعانة بمجموعة كبيرة من المصادر والمراجع نيفت على مائتين وعشرين كتابًا بين مطبوع وغير مطبوع، وعلى أكثر من ستين مقالة ودراسة صحفية، إضافة إلى استعانتي بالمصادر الشفهية والمراسلات الشخصية مما هو موضح في قائمة المصادر والمراجع»[1].

جاءت مادة الكتاب في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول:

- **مقدمة**: تعرض لموضوع الكتاب ورحلة الكاتب مع موضوعه.
- **تمهيد**: يتضمن مبحثين: مفهوم السيرة الذاتية ـ عرض موجز للأعمال المدروسة.

---

(1) د.عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي**، ص 42.

- **الفصل الأول**: النشأة والتطور، يتضمن ثلاثة مباحث: البدايات والدوافع ـ مراحل كتابة السيرة الذاتية ـ السيرة الفنية.
- **الفصل الثاني**: موضوعات السيرة الذاتية، يتضمن أربعة مباحث: الموضوعات التاريخية ـ الموضوعات السياسية ـ الموضوعات الاجتماعية ـ الموضوعات الفكرية.
- **الفصل الثالث**: الخصائص الفنية، يتوزع في سبعة عناوين فرعية: الباعث الفني ـ شخصية الكاتب ـ النزعة القصصية ـ الاعتدال والتكلف ـ المستويات الزمنية ـ صورة المكان ـ اللغة والأسلوب.
- **الفصل الرابع**: موازنة بين كتاب السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية وغيرهم من الأقطار العربية وتتوزع مادته في مبحثين: في المضمون ـ في الشكل.

جاءت فصول الكتاب استجابة لأهداف البحث ومتطلبات المنهج، وغايات الباحث الواعي بدوره التأسيسي في وضع السيرة الذاتية على طاولة الدراسة والمقاربة وفق آليات البحث العلمي وقوانينه ممتلكًا قدرات الباحث في تقصيه وتحليله واستنتاجه، وأدوات الناقد في قدرتها على التمييز والموازنة واستنتاج نقاط التفاضل، وتحكيم الذائقة في الوقوف على جماليات النص، وتفسير الظواهر للمتلقي تفعيلًا لدور الناقد بوصفه وسيطًا بين الكاتب ومتلقيه.

النقد/التحول

وفق معطيات عصر جديد ووسائل تدوين واتصال مغايرة، تحول أمر كتابة السيرة الذاتية عبر نظامين للتدوين: النظام

التقليدي القائم على النصوص الورقية، النظام العصري القائم على النصوص الرقمية.

1 ـ النظام الأول

نظام تقليدي له حده الزمني حيث الكتاب أصحاب التجارب يحتاجون إلى وقت للكتابة، فقد كان السائد أن الكاتب يفكر في كتابة سيرته الذاتية بعد إحالته على التقاعد أو بعد أن يقطع شوطًا طويلًا في تجربته الحياتية أو بعد انقضاء تجربته العملية في حياة كانت من الثراء والازدحام فلم تسمح له بالوقت الكافي لكتابة سيرته حتى وإن كان كاتبًا[1]، واستدلالًا يمكن للمتأمل

---

(1) نشر الرئيس الأمريكي بيل كلينتون سيرته الذاتية «**حياتي**» (2004) في عمر الثامنة والخمسين وبعد انقضاء فترة رئاسته لأمريكا (2001)،ونشر الرئيس المصري أنور السادات مذكراته «البحث عن الذات» 1978، بعد بلوغه ستين عامًا، وكثير من كتاب العرب الكبار لم يكتب مذكراته ومن كتب منهم جاءت كتابته في مراحل متأخرة من العمر: كتب المفكر المصري أحمد أمين كتابه «**حياتي**» بعد بلوغه الرابعة والستين من العمر (أشار إلى ذلك في مقدمة الطبعة الأولى من الكتاب، أنظر: أحمد أمين: حياتي ـ مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ـ القاهرة ص 14)، وكتب جراهام جرين الروائي البريطاني مذكراته بعد مرور خمسة وسبعين عامًا من حياته (ترجمت المذكرات إلى العربية بعنوان «**مذكرات جراهام جرين: تجربتي في كتابة الرواية**» بترجمة: أحمد عمر شاهين ـ دار أخبار اليوم ـ القاهرة 1991)، والعقاد بدأ كتابة فصول كتابه «**حياة قلم**» قبل عامين من بلوغه السبعين (انظر: مقدمة طاهر الطناحي للكتاب ص 5، طبعة دار المعارف ـ القاهرة)، سيرة الأمير شكيب أرسلان الذاتية أملاها بعد عامين من تجاوزه الستين (انظر: مقدمة الناشر للسيرة ـ الدار التقدمية ـ بيروت 2008، ص 7، =

في قائمة السير الذاتية للمؤلفين السعوديين اكتشاف ذلك على سبيل المثال:

- محمد حسين زيدان بدأ نشر «**ذكريات العهود الثلاثة**» قبل بلوغه الثمانين بعام واحد[1].
- محمد عبد الحميد مرداد نشر «**رحلة العمر**» بعد الثمانين بعام[2].
- عزيز ضياء بدأ نشر «**حياتي مع الجوع والحب والحرب**» في الثالثة والسبعين من عمره[3].
- خليل الرواف نشر «**صفحات مطوية من تاريخنا العربي الحديث: مذكراتي خلال قرن من الأحداث**» بعد قرن من الزمان (عاش المؤلف مائة وثماني سنوات) ويشير الدكتور الحيدري إلى أن المؤلف حاول التفرغ لكتابة مذكراته بعد أن تجاوز الخامسة والستين من العمر[4].
- عبد الله بلخير بدأ نشر «**عبد الله بلخير يتذكر**» وهو في الثانية والسبعين من العمر[5].

= والنماذج متعددة في مجال كتابة السيرة الذاتية على مستوى العالم، وهو ما يؤكد مرور زمن وتداخل عوامل عديدة لها تأثيرها في تأخير الكتابة أو تأخير النشر.

(1) ولد الكاتب عام (1327 هـ) وبدأ نشر مذكراته في جريدة عكاظ (21/ 7/ 1406هـ)، انظر: د.عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية**، ص 105.

(2) انظر: السابق ص 107.

(3) انظر: السابق ص 108.

(4) انظر: المرجع السابق ص 111 ـ 112.

(5) انظر: السابق ص 117.

ويؤكد الدكتور الحيدري ذلك ويراه تفسيرًا لتأخر ظهور السيرة الذاتية مما أدى إلى عدم مواكبتها الفنون الأخرى في الأدب السعودي، يرى ذلك راجعًا إلى طبيعة الفن: «من حيث حاجة كاتبه إلى رصيد من التجارب في الحياة والأدب والثقافة، فليس من المناسب مطلقا أن يتصدى للكتابة في السيرة الذاتية شباب يتلمسون طريقهم في سلم الأدب الطويل، ولما تتضح شخصيتهم الأدبية بعد، فالسيرة الذاتية لا تصلح بداية للكاتب ولا متنفسًا للأدب الشاب»[1].

لقد حددت الكاتبة هدفها من البداية موضحة أسباب اتجاهها، ومؤكدة على استمرارها في خط أنجزت فيه من قبل «وقد وقع اختيارنا على الموضوع لسببين: الأول قدرة تحول السِّيرة الذَّاتية وتشكلها في أشكال جديدة مثيرة للجذب، والثاني المضمون الفكري والقيمي الذي تَحْفل به السِّيرة الذَّاتية بعد ثورة الربيع العربي»[2]،و تربط الكاتبة بين هذه الأشكال من الكتابة والعناصر التي تراها أساسية في كتابة السيرة الذاتية أو ما اصطلحت عليه بالأدب الذاتي «وهذا ينسجم مع عناصر مهمة في السِّيرة الذَّاتية وهي فكرة الجرأة، والبوح والمكاشفة، والتوثيق عند عموم الجماهير، وبالنّظر في مسار التّجربة العربية في مجال فن السِّيرة يظهر قدرة هذا الفن على التّنوع والتّعدد، وهو فن يُثبت عدم **الثّبات الاصطلاحي**، وكذلك **التّحول الثّقافي**، وإن أثبتت التّجارب السّيريّة قدرتها على الانفتاح الأجناسي والثّقافي، لكن فن **السِّيرة الذَّاتية** فن يُعيد صياغة

---

(1) د. عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية**، ص 144.

(2) د. أمل التميمي: **تحولات السيرة الذاتية وممارساتها الجماهيرية بعد ثورات الربيع العربي**، ص 27

حياة الفرد بطرق فنية وبقوالب جاذبة بحسب المقصد، وأصبح لهذا الفن سمات تُبرر وجوده جماهيريًا وتسمح لكل ممارس بإعادة قصة جديدة لحياة الفرد كما يتصورها خياله وبحسب مقصده»[1].

وسابقة أعمالها تؤكد منهجها في دراسة السيرة الذاتية بوصفها تحولًا مواكبًا لتحول مفهوم السيرة الذاتية نفسه:

- السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ـ ماجستير ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2003.
- السيرة الذاتية الشفهية المرئية ـ دكتوراه ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2012.
- يضاف على ذلك أبحاثها التالية لمرحلة الدكتوراه التي جاءت تأكيدًا لخط دراستها الممنهج

تتشابه رحلتا الدكتور عبد الله الحيدري، والدكتورة أمل التميمي في كون كل منهما بدأ رحلته العلمية بدراسة استمر فيها فيما تلا البداية من مراحل، وكانت كل رحلة مستجيبة لعصرها مواكبة أطروحاته، راصدة إنتاجه.

وتتوسطهما تجربة الدكتور أحمد علي آل مريع في كتابة السيرة الذاتية غير أن التجربة جاءت مختلفة فيما اعتمدته من بداية، بداية الدكتور مريع في دراسة السيرة الذاتية التي كانت وليدة مجموعة من المقالات المطولة نشرت صحفيًا: «نشرت مادة هذا الكتاب أول مرة في جريدة الجزيرة السعودية ـ الصفحة الثقافية، على ثلاث حلقات طويلة في شهر ذي الحجة من عام

---

(1) السابق نفسه.

1420هـ (الأعداد: 10027، 10049، 10051)»[1]، منطلقًا على تشكيل مدونته الخاصة في دراسة السيرة الذاتية ـ تلك المدونة التي تشكلت من ثلاثة مسارات:

- متابعة الراهن تشكيلًا للمفهوم اعتمادًا على كتابات الدارسين الغربيين والعرب.
- العودة لتعميق المفهوم في التراث والبحث عن جذور المفهوم في الكتابة التراثية العربية.
- التطبيق.

وجاء كتابه في مقدمة وثمانية فصول:

1 ـ الفصل الأول: **مصطلح السيرة الذاتية ..نظرة عامة**.
2 ـ الفصل الثاني: **توصيفات المعاصرين للسيرة الذاتية**.
3 ـ الفصل الثالث: **أنواع تلتبس بالسيرة الذاتية**.
4 ـ الفصل الرابع: **مفهوم السيرة الذاتية**.
5 ـ الفصل الخامس: **الحقيقة والخيال في السيرة الذاتية**.
6 ـ الفصل السادس: **الصدق وكاتب السيرة الذاتية المسلم**.
7 ـ الفصل السابع: **الاعتراف / المكاشفة**.
8 ـ الفصل الثامن: **محاسبة النفس وعتابها**.

اعتمد الباحث توسيع دائرة التنظير وقوفًا على مساحات جديدة وتماشيا مع تطور مفهوم السيرة الذاتية وتعدد الدراسات فيها، مستفيدًا من عشرات الدراسات التي تبلورت خلال

---

(1) د. أحمد علي آل مريع: **السيرة الذاتية**، مقاربة الحد والمفهوم، ص 7.

عصره، كاشفة عن وعي جديد بدراسة السيرة الذاتية وتنبه الدرس الأكاديمي لها وهو ما نتج منه اشتغال عدد من الباحثين بدراستها والاعتراف بها بوصفها نصًا أدبيًا له سماته الخاصة الفارقة عن الرواية والمستقلة عنها.

اجتهد الباحث في دراسته التي كشفت عما استهدفه من تحقيق نتائج، وبدا منها محاولته التوصل لشروط إسلامية للسيرة الذاتية تبلورت في نقاط محددة تجلت في:

- حواره مع كتاب الدراسات حول السيرة الذاتية واستقصائه تعريفاتهم ومصطلحاتهم.
- مناقشته قضية الصدق في كتابة السيرة الذاتية ورصده مواقف الدارسين من (صدقية) السيرة الذاتية (في الفصل الخامس) يرى أن الدارسين انقسموا إلى ثلاث فرق: «فريق يطمئن تمام الاطمئنان إلى فن السيرة الذاتية وما شاكلها، ويثق تمام الثقة في كاتبها، ويعده الأقدر والأجدر بالكتابة عن نفسه لأنه يمتلك الحقيقة»[1]، «فريق يرى السيرة الذاتية وماشاكلها من الآداب أكاذيب وتلفيقات وادعاءات جوفاء خالية من الحقيقة (خيالات وأوهامًا)»[2]، وفريق: «يذهب إلى أن فيها شيئًا كثيرًا من الصدق وكثيرًا من الخيال، وأن الصدق في السيرة الذاتية مجرد محاولة، وهو صدق نسبي وليس شيئًا متحققًا»[3] يخلص من ذلك إلى نتيجة يراها شرطًا من شروط كتابة السيرة الذاتية: «إن السيرة الذاتية تتطلب الصدق

(1) السابق ص 124.
(2) السابق ص 125.
(3) السابق ص 126.

الواقعي كما تتطلب الصدق الفني، فالأول لأنه (الحقيقة) التي يفتش القارئ عنها ويرجو الكاتب أن يرشده إليها، والثاني لأنه الوسيلة التي تؤدى بها الحقيقة، فمن حق الوسيلة أن تكون: قادرة وموصلة ودالة على الكاتب، وذلك لا يتحقق في الوسيلة اللغوية إلا إذا كان تعبيرًا أصيلًا نابعًا من تجارب صاحبه وثقافته وفكره وهمومه بعيدًا عن الخداع»[1]، ولا يتوقف الكاتب عند مجرد مناقشة هذه الآراء وتصنيفها والخروج منها بنتائج تمثل شروطًا تنضاف إلى ما اجتهد في تحصيله وتحقيقه من خلال دراسته، وإنما يتجاوز ذلك إلى الوقوف عند خصوصية السيرة الذاتية في صيغتها الإسلامية عاقدًا صريحًا «الفصل السادس» عن الكاتب المسلم «الصدق وكاتب السيرة الذاتية المسلم» يستهل الفصل بالقول: «حين يتحدث[2] عن الصدق عند الكاتب المسلم فإن الأمر مختلف جدًا، لاسيما في فن السيرة الذاتية وماشاكلها من الفنون المعتمدة على الصدق، وربما تم بين الطرفين (الكاتب ـ القارئ) ما يشبه التواثق على قول الحق والصدق، لأن المسلم الحق صادق يحب الصدق، ويلتزمه ظاهرًا وباطنًا في أقواله وأفعاله»[3].

- «تأكيده على الصدق بوصفه سمة أخلاقية تعبيرًا عن أخلاق الإسلام (الفصل الثامن): محاسبة النفس وعتابها «مقررًا أن المحاسبة خصيصة إسلامية» ومحاسبة النفس ومعاتبتها سلوك

---

(1) السابق ص 127.
(2) هكذا في الأصل ونعتقد أن الكاتب يقصد «حين نتحدث».
(3) السابق ص 131.

تستوعبه الثقافة الإسلامية وتحض عليه، إذ هو مبدأ ديني وأخلاقي»[1]، باعتماد الكاتب هذا المبدأ الأخلاقي ذا المرجعية الدينية، ينحو نحو إضفاء الخصوصية الإسلامية على السيرة الذاتية العربية، محققًا أحد أهدافه: التنظير للسيرة الذاتية وفحص مقولاتها والتأسيس لخصوصيتها، وهو ما يمثل في النهاية الإضافة الحقيقية للمؤلف في سياق يضم السابق (دراسة الدكتور الحيدري) واللاحق (دراسة الدكتورة أمل التميمي) بوصفه واسطة السياق المستهدف وضع التصور الكلي للسيرة الذاتية السعودية في رحلة تحققها عبر المدونتين.

لقد تباينت حركة الدارسين عبر الزمن، فإذا كانوا جميعهم قد وسعوا دائرة البحث فيما هو راهن معاصر فإن نقطة الانطلاق حددت مسارات مختلفة للحركة:

- عمق الدكتور الحيدري رؤيته لما هو راهن مبتدئًا من المعاصر.
- انشغل الدكتور أحمد آل مريع بالراهن مع اتجاه نحو التراث[2].

---

(1) السابق ص 164.

(2) في محاضرة للدكتور أحمد آل مريع بعنوان «أوليَّات خطاب السيرة الذاتية في التراث العربي» ألقاها في مركز حمد الجاسر الثقافي بالرياض كشف عن نموذج عربي خاص في السيرة الذاتية من خلال تناول ما وصفه بـ(الكُنْتِيَّة) «مصطلح (الكُنْتِيَّة) وذلك على طريق المصدر الصناعي؛ والمصدر الصناعي يدلُّ على حقيقة الشيء وعلى ما يُحيط به من الهيئات والأحوال، وينطوي على خاصِّيَّتَي التسمية والوصف معًا، ويقصد بها هنا: حديث الشيوخ عن أنفسهم =

- نحت الدكتورة أمل التميمي منحاها المستقبلي تعميقًا للسيرة الذاتية في شكلها المغاير (البصري/ المرئي).
- انشغل الباحث الأول بوضع مفهوم للسيرة الذاتية، محاولة لتحرير المصطلح في آفاقه الأولى (انشغلت الدراسات اللاحقة بالهاجس نفسه بوصفه تمثيلًا للماضي المستمر، حيث الجميع معني بالوقوف على من سبقوه تحريا للمفهوم)، بدأ الحيدري السؤال: «ما السيرة الذاتية؟، وما أسسها الفنية بوصفها جنسًا أدبيًا؟، ليس من السهل الإجابة عن مثل هذه التساؤلات بشكل قاطع دون الدخول في متاهات المصطلح»[(1)]، راصدًا محاولات عدد من الكتاب الغربيين والعرب لوضع ملامح معينة للسيرة الذاتية غير أنه يستقر عند تعريف: «الدكتور يحيي عبد الدايم في كتابه «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» الذي يعد حتى الآن أوسع كتاب

= بما يُفتَخَر به حكايةً عن الماضي: كنتُ.. وكنتُ». مؤكدًا على: «أنَّ مدوَّنة (الكُنْتِيَّة) في المعاجم العربية وكُتُب اللغة تكشف عن خطاب سردي استعادي مزدَوَج في السيرة الذاتية، حيث تستدعي الحياة الماضية وتُعيد إنتاجها على ساحة الحياة من جديد، متلمِّسةً ذاتها وشخصيتها، وهي على صعيد المحتوى تُنْتِج ذاتها ليس من خلال الصراع والتمرُّد، بل من خلال الانجذاب إلى القِيَم الاجتماعية، ومِن ثَمَّ تُعيد تكريس مفهوم حضور (الأنا) وفاعليَّتها، وتركِّز الذاتُ في استعادة الفعل على القِيَم التي بها يكون الفرد متميِّزًا ومتوافقًا مع النظام الاجتماعي» حسين الحربي: **آل مريع يكشف عن نموذج عربي خاص في السيرة الذاتية** ـ جريدة الرياض ـ الاثنين 20 مارس 2017.

(1) د. عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي**، ص 84.

يقعّد لهذا الفن الأدبي مع مرور أكثر من ربع قرن على طبعته الأولى»[1]، وفي النهاية تتحدد إضافته الحقيقية للمفهوم عبر حكمه المتضمن خلاصة رحلته مع المفهوم «وإذن فهناك تلازم وتبعية بين الشجرة الأم: (السيرة الذاتية) وأغصانها (الاعترافات، والذكريات، والمذكرات، واليوميات)»[2].

- ويكاد الدكتور أحمد آل مريع يكرس دراسته لوضع مفهوم يقيم عليه تصور الدراسة إذ هو يرى أن السيرة الذاتية: «فعل لغوي، نثري، سردي، استعادي، يقوم به كاتب واقعي، ويركز فيه على شخصيته وحياته الخاصة، بشكل مباشر أو غير مباشر، متوخيًا الحق والصدق، شاملًا جوانب شخصيته المختلفة، متتبعًا خطًا زمنيًا ممتدًا بين مرحلتين يقع بينهما أغلب حياته، وفي الغالب يكون طرفاه مرحلة الطفولة في البداية ووقتًا يسبق أو يزامن مرحلة الكتابة في النهاية»[3]، وحين يفسر الشروط التي تشكل حدود المفهوم يؤكد على أن الفعل اللغوي يفرض المقصدية والإرادة والمعنى عند إنشاء السيرة، «كما تخرج ماعداها من الفنون المقصود بها: التأريخ للذات أو تسطير ذكراها وآثارها، مثل التصوير الفوتوغرافي أو التلفزيوني أو أعمال النحت، وتفتح العبارة آفاقًا واسعة للأديب بشأن اختيار الشكل والإطار والأسلوب الفني للسيرة الذاتية»[4]

---

(1) السابق، ص 86.
(2) السابق ص 87.
(3) د. أحمد علي آل مريع: **السيرة الذاتية**، مقاربة الحد والمفهوم ـ كتاب المجلة العربية ـ الرياض 2011، ص 7.
(4) السابق ص 87.

- وتنحو الدكتورة أمل التميمي منحى آخر حين تحافظ على الجوهر وتفتح آفاقًا أوسع تدخل فيها ما أخرجه الدكتور أحمد آل مريع الذي أخرج البصري من سياق السيرة الذاتية مكتفيا بالفعل اللغوي في دلالته المحددة، الدكتورة أمل التميمي عبر دراساتها للسيرة الذاتية عبر الوسائط الجديدة بدءًا من السيرة التلفزيونية وحتى صفحات التواصل الاجتماعي مرورًا بالمواقع الالكترونية والمدونات، اختارت منطقة عمل مغايرة اتسمت بأنها لا تستنيم للتعريفات السابقة وتستهل عملها بالوقوف على مفهوم السيرة الذاتية ساردة أشكال تعامل الدارسين مع المفهوم وتخلص في النهاية إلى نتيجة: «وفي النهاية كلها اجتهادات حاولت تقصي مفهوم السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم والحديث وربطه بالآداب الأخرى»[1]، تعمد بعدها إلى التفريق بين نوعين من السيرة: السيرة الغيرية والسيرة الذاتية، وترى أن الأولى أسبق زمنيًا كما ترى أن النوعين يفرضان مفهوميهما، مما يعزز فكرة التذبذب القائمة في محاولة وضع مفهوم للسيرة الذاتية، وهو ما تؤكده من خلال طرح مجموعة كبيرة من التعريفات تأكيدًا لفكرة الماضي المستمر التي ذهبنا إليها فإنها على الرغم من ذلك تنتهي إلى نتيجة لها أهميتها من قراءة جملة التعريفات: «ولكن معظم الدراسات النقدية

(1) د. أمل التميمي: **تحولات السيرة الذاتية وممارساتها الجماهيرية بعد ثورات الربيع العربي**، الصفحات الشخصية على مواقع التواصل الاجتماعي ودورها في تحولات الأدب الذاتي ـ الدار العربية للعلوم، ناشرون ـ بيروت 2017ص 54.

للسيرة الذاتية لم تحاول التنظير للسيرة الذاتية وفقًا لتحولاتها الكتابية الجديدة أو التحولات الشكلية الحاسوبية»[1] وهي النتيجة التي تعد مدخلًا للكاتبة ومسوغًا للوقوف على موضوعها في صيغته العصرية.

في تواليها نجحت الدراسات النقدية حول السيرة الذاتية في تغطية المساحة ومتابعة المنجز ووضع الأسس واستخلاص السمات للسيرة من شفويتها إلى كتابيتها إلى بصريتها، وهو ما أفضى للناقد السعودي بقدرته على ملاحقة نص السيرة الذاتية عبر تجلياته المتنوعة مما نتج منه تحقق التفرد للمنتج الأدبي السعودي ووقوفه حالة لها تميزها في سياق الأدب العربي ليكون مرجعية سابقة للاحقها من كتابات عربية حول السيرة الذاتية في تحولاتها محققة شكلًا من أشكال الريادة النقدية للمدونة النقدية العربية في سياق السيرة الذاتية[2].

---

(1) السابق ص 59.

(2) هناك عدد كبير من الدراسات اعتمدت هذه الدراسات الثلاث مرجعا لها في دراسة السيرة الذاتية، منها على سبيل المثال:

ـ أسامة البحيري: **تشكيل الزمن السردي في السيرة الذاتية السعودية قراءة في ذكريات طفل وديع** ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 65، 66 ـ مايو 2008.

ـ بدر بن علي المقبل: **السيرة الذاتية النسائية في المملكة العربية السعودية.**

ـ (إرادة البوح وإشكالية التجنيس) ـ مجلة العلوم العربية والإنسانية ـ جامعة القصيم ـ مجلد 7 ـ ع 4 ـ يوليو 2014 (اعتمد على دراسات السيرة الذاتية للنقاد الثلاثة).

ـ د. حسين المناصرة: **روائية السيرة الذاتية**، قراءة في =

اعتمد الدكتور الحيدري على مصادر سابقة ومعاصرة لدراسته إنجازها، مما يعني العمل على مشروع مكتمل، منغلقة زواياه فقد جاء عمله معتمدًا على جمع نتاج أربعة عقود لم تدرس، لذا امتلك عمله الوعي بها، ذلك الوعي الذي تأسس عليه أو انطلق منه العمل على دراسة هذا النتاج: «ومن الملاحظ أن كل هذه الأعمال التي أنتجها أدباؤنا على مدى أربعة عقود تقريبًا لم تدرس دراسة أكاديمية تحدد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، واصفة حظوظها من التجويد الفني، ولذلك تأتي هذه الدراسة المتواضعة خطوة أولى للتعريف بهذا اللون من الكتابة في أدبنا ورصدًا لإسهامات أدبائنا في هذا الجانب، وتوجيهًا لانتباه النقاد والباحثين إلى هذا العطاء المتنوع»[1].

عملت الدراسات في تواليها بنظامي النمل والنحل[2] نظام

= نماذج سيرية سعودية ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 65،66 ـ مايو 2008.

ـ عبد الحكيم محمد صالح باقيس: **باكثير وكتابة السيرة الذاتية** (قراءة في شذرات سيرته الذاتية والفكرية) ـ صحيفة 26 سبتمبر ـ ع 26 ـ ديسمبر 2010.

ـ ناصر حسن يعقوب: **قراءة في السيرة الذاتية لفدوى طوقان** ـ المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل ـ العلوم الانسانية والإدارية ـ مج 16 ـ ع 2/ 2015.

ـ نور الدين سعيداني: **هموم المرأة الجزائرية: قراءة في سيرة زهور ونيسي عبر الزهور والأشواك** ـ المجلة العربية لعلوم الاجتماع ـ بيروت ـ ع 26، 27 صيف 2014.

(1) السابق نفسه.

(2) «وعلى طريقة النمل وطريقة النحل يكون الانسان في جمع معارفه وعلومه»: =

النمل المتمثل في جمع المادة وتصنيفها، ونظام النحل في تشكيل المنتج وصولًا إلى وتحقيقًا لمدونة تعد بمثابة الجديلة أو السبيكة المكونة من النص والنقد، بدأ الدكتور الحيدري بطريقة النمل جمعًا وتصنيفًا ففتح الباب لما جاء بعده تنظيرًا أو انفتاحًا على العصر بما يطرحه من أشكال جديدة وفي كل مرحلة تأخذ الدراسات القليل من نظام النمل والكثير من نظام النحل.

2 ـ النظام الثاني: النص العصري

- وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بنظرية البث المباشر، فكاتب السيرة الذاتية لم يعد ذلك المنتظر زمنًا أو المؤجل عمله حتى يتاح له الوقت أو تكتمل تجربته الحياتية في كليتها، وإنما منحته وسائل الاتصال الحديثة وبرمجيات التواصل القدرة على التعبير عن التجربة ونقلها إلى القارئ فور كتابتها.

= فتارة يصنع صنيع النمل، وطورًا يجري عليها طريقة النحل وبين الطريقتين تختلف الشعوب، وكذلك العصور فشعب ما تسوده عملية الجمع والتخزين، حتى إذا ما أراد أحد أن ينتفع بشيء من المعرفة المخزونة في حياته العملية أخرج من المخازن ما يريد؛ ليستخدمه كما كان تلقاه وحفظه، ولكنا في الوقت نفسه قد نجد شعبًا آخر وعصرًا آخر لا يستريح إلا إذا تحولت المواد المجموعة على يديه خلقًا جديدًا، وبمثل هذا الإبداع يتقدم الإنسان.

ولعلك تلحظ في عملية الجمع مشتركة في الحالتين، ولكن بينما يوقف عندها في الحالة الأولى، ويتخطاها المبدع في مرحلة تُبني عليها في الحالة الثانية فالنمل والنحل كلاهما يجمع مواده، فأما النمل فيخزن ما تجمع كما هو، «أما النحل فيصير مما جمعه شيئًا جديدًا» د. زكي نجيب محمود: **قيم من التراث** ـ دار الشروق ـ القاهرة 2000، ص 176.

اعتمدت الدكتورة أمل التميمي على مصادر معاصرة وكتاب مازالوا يقدمون مشروعاتهم مما يعني تجدد السيرة واتساع أفقها، وتعدد زواياها، راصدة مالا تظهره الكتابة، فاللغة تظل وسيلة تعبيرية ناقصة مقارنة بما تقدمه الصورة الحية في قدرتها على نقل دواخل النفس أو تعبيرات الوجه لما لها من قدرة عليا على البث والتوصيل حيث يكون للتعبير بالوجه بلاغته في التوصيل تحقيقًا الدكتورة أمل التميمي تعمل بطريقة البث المباشر حين تتلاشى المساحة الزمنية الفارقة بين الكتابة عبر الوسيط القديم والنشر قبل الوصول إلى القارئ وهي مساحات يصعب التكهن بها أو جدولتها بشكل دقيق فهناك الكثير من السير الذاتية والمذكرات كتبها أصحابها في حياتهم ونشرت بعد رحيلهم أو تلك التي كتبها أصحابها وظلت زمنًا حبيسة الأدراج أو تلك التي ظلت زمنا في عملية النشر لظروف مختلفة[1]، وقد يمر وقت طويل قبل أن يتلقى الكاتب (إن كان ما زال حيًا) التغذية الراجعة أو غيرها من أشكال التواصل مع القارئ أو رد فعل القارئ ومدى تقبله أو إعجابه بما قرأ.

التقطت الدكتورة أمل المساحة الأكثر قدرة على التعبير عن العصر محددة مجال عملها من خلال الأشكال الجديدة للسيرة الذاتية في طابعها العصري عبر وسائل التواصل الاجتماعي مجتهدة في البحث والتنقيب والكشف عن مدونة تليق بعصر

---

(1) سيرة الأمير شكيب أرسلان أملاها عام (1931)، ونسخت عام (1936) ونشرت في طبعتها الأولى عام (1969) وفي طبعتها الثانية عام (2008) مما يعني مرور أكثر من ربع القرن (33 عامًا) ما بين النسخ والنشر، وقرابة أربعين عامًا (38) ما بين الإملاء والنشر.

جديد، مدونة رقمية قوامها الصورة وأداتها الوعي البصري بها (النص في رقميته) متجاوزة الطرح السائد لدراسات السيرة الذاتية في اعتمادها على الإنتاج السير ذاتي الورقي في صيغته التقليدية ومنطلقة إلى نوع جديد فرضته طبيعة اللحظة التاريخية وهو الإضافة الحقيقية التي تفاجئ بها الباحثة قراء العربية، جامعة بين ماهو مرئي وماهو مقروء وماهو مسموع، مما يعني أن السيرة الذاتية في وسيطها الجديد أصبحت أكثر حيوية إذ تخرج بقارئها من وحدته مع الأوراق إلى تشغيل حواسه للاستكشاف والإدراك قاطعة الطريق على تصوراته القديمة، وهذه الوسائل في حد ذاتها تكون بمثابة الروابط النشطة، التشعبية التي تأخذ المتلقي إلى ماهو أبعد من خياله، اكتشاف الدكتورة أمل مر عبر مرحلتين:

- مرحلة المرئي: عبر السيرة التلفزيونية حيث الصوت والصورة قادران بمفردهما على تقديم حالة التواصل مع المتلقي[1].
- مرحلة الوسائط المتعددة في اشتغالها على البصري والمقروء والسمعي حيث تتعدد أدوار الكاتب متجاوزًا دوره القديم المقتصر على الكتابة إلى دوره الجديد: الكاتب والإعلامي والمصور والرسام والمصمم والممثل والمخرج حتى لكأنه أصبح مؤسسة تنتج وليس ذاتًا منعزلة تسجل جاعلًا من السيرة ميدانًا للتجريب، كاشفًا عن كل أقنعته القديمة

(1) د. أمل التميمي: **مفهوم السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي المسموع**، قراءة في النص الثقافي الفكري ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 66، 65 ـ مايو 2008.

ومتخليًا عن المسكوت عنه ومواجها متلقيه بتعبيرات وجهه وأثر الأحداث فيه، معليًا من شأن البوح ومتمردًا على الطرائق القديمة التي كان الكاتب فيها يلجأ إلى شخصيات ورقية بوصفها حيلًا للبوح لم تعد صالحة لإثارة الدهشة أو التأثير في قارئ انفتحت أمامه كل الآفاق لرؤية عالمه شفافًا لا تحجبه سيطرة كاتب قديم كان حريصًا على امتلاك مقدرات البوح يمنع ويمنح وفق إرادته الفردية.

يضاف إلى ذلك القدرة على رصد مالم يكن متاحًا من قبل، أعني رصد رد فعل القارئ وتواصله، قديمًا كانت منطقة التقاء الكاتب بالقارئ خافية تمامًا على الباحث والناقد فكل نسخة من الكتاب المطبوع مساحة التقاء بين اثنين(الكاتب والقارئ) لا يدخلها الطرف الثالث (الباحث أو الناقد)، ولكن مع الوسيط الجديد أصبحت النسخ نسخة واحدة تمثل فضاء التقاء الثلاثة، وسواء كانت السيرة واردة عبر الفيس بوك أو تويتر أو المدونات أو المواقع فهي جميعًا مساحة تتسع لجميع الأطراف (القراء على تعددهم وتنوع أهدافهم والكتاب على اختلاف توجهاتهم) مع الوضع في الاعتبار عامل الزمن المتآكل أو المتضائل خلافًا لما كان عليه الأمر في القديم وماكان ينتظره النص قديمًا من وقت حتى ينشر أصبح في صالح التلقي إذ هو يصل فور كتابته أو حال كتابته مما يعني سرعة الأداء وسرعة رد الفعل مما يعطي مساحة للتجويد والتحسين

جاء كتابها الأخير في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول متعددة المباحث:

- **المقدمة**: تعرض لموضوع الكتاب محددة أمرين ترى أن الكتاب جدير بإلقاء الضوء عليهما:

« ـ الوعي النَّقدي بقضايا السِّيرة الذَّاتية وتوسع مفهوم السيرة الذاتية في عصر التّقنية الحاسوبية، والفضاء الشبكي وإشكاليات الإعلام والتواصل، وكيف يُوظف مفهوم النّص الرقمي في مجال السِّيرة الذَّاتية.

- مدى معرفة دائرة المختصين في الدراسات النقدية بالسِّيرة الذَّاتية في الوسائط المتفاعلة بحثًا وتنظيرًا ورصدًا»[1].

- الفصل الأول: **السّيرة الذّاتية الرّقمية**، وتقف فيه الباحثة بالرصد والتحليل لعدد من متون السيرة الذَّاتية الرّقمية: المواقع الشخصية ـ مقاطع اليوتيوب السير ذاتية ـ المقاطع السير ذاتية الدرامية).

- الفصل الثاني: **الصّفحات الشّخصية على وسائل التّواصل الاجتماعي**، وتطرح فيه مختارات من الأساليب المتَنَـوّعة للسِّيرة الذّاتية بتنوع وسائل التّواصل الاجتماعي: السناب شات ـ الانستقرام ـ تويتر ـ الفيس بوك.

- الفصل الثالث: **مغامرة التّخييل الذّاتي**: ونقدم فيه أشكالًا سيرية حظيت باهتمام كبير في السّيرة الذّاتية المكتوبة، منها التّخييل الذاتي بوصفه جنسًا أدبيًا توسع في التّجربة الكتابية.

- الفصل الرابع: **البناء القيمي في السِّيرة الذَّاتية الجماهيرية**، فنتناول فيه البناء القيمي في السِّيرة الذَّاتية الجماهيرية، ونسعى إلى الإجابة عن التساؤل الآتي: لماذا يحرص الشخص على الحكي عن الذات بأشكال متعددة ومختلفة؟

---

(1) د. أمل التميمي: **تحولات السيرة الذاتية** ص 27.

لقد استخلصت الكاتبة الوجه الأحدث للسيرة الذاتية في رقميتها مما يعني وعيها بمن سبقها في الوقوف على نص سابق تطور بفعل مافرضه العصر، وسبقها في مكاشفة السياق الجديد للسيرة في عصريتها، وهو ما يمثل نوعًا من التحدي الجديد الشبيه بتحدي الدكتور الحيدري حين كان يستهل دراسة السيرة الذاتية السعودية دون ظهير أكاديمي سابق، الدكتورة أمل التميمي تعيد المشهد نفسه بصورة عصرية انطلاقًا من قناعات مغايرة، تلك القناعات المغامرة مغامرة ذاتية تشبه تمامًا فكرتها عن التخييل الذاتي التي طرحتها في فصلها الثالث، وبعد استيعابها السابقين كان عليها أن تطرح سؤالها الخاص عما يمكنها أن تضيفه للسياق إلا أن تنطلق على مدى أوسع وأكثر تنوعًا، فهي إذ تتابع السيرة في طورها الرقمي تنفتح على المتلقي المتفاعل، وهو مالم يكن متوافرًا من قبل ولم يكن متاحًا فيما سبقها من دراسات لذا فإنه كان عليها الوقوف عند نصين وليس نصًا واحدًا، نص المترجم لنفسه ونص المتلقي في استقباله النص الأول.

دوائر التشغيل ـ دوائر الصيانة

وفق ثلاث دوائر متتابعة حققت الدراسات السعودية نتائجها:

- كانت الدائرة الأولى (دراسة الدكتور الحيدري) بمثابة دائرة التشغيل التي أطلقت الشرارة الأولى للدراسات النقدية حول السيرة الذاتية وقد اجتهد الحيدري في أن يؤسس لإنتاج مسطرة عربية للسيرة الذاتية، مقتصرًا على نتاج الأدب السعودي من السيرة الذاتية بأنواعها المختلفة.
- الدائرة الثانية (دراسة الدكتور أحمد آل مريع) بمثابة دائرة الصيانة، صيانة المنتج السابق بتطويره محافظًا على أسسه

النظرية أو ما تحقق منها مجتهدًا في وضع الأسس النظرية للمفهوم في حدوده النظرية.

- الدائرة الثالثة (دكتورة أمل التميمي) بمثابة دائرة الصيانة الثانية، مطورة المفهوم عبر توسيع دائرة السيرة التقليدية وبث روح جديدة بتوجيه الدراسة إلى مجالها العصري.

ووفق هذا المفهوم استكملت دراسات السيرة الذاتية السعودية مرحلة لها أهميتها في رسم ملامح التجربة النقدية السعودية كشفت المرحلة الثانية عن وعي الرؤية النقدية بمكتسبات عصر الاتصالات وما فرضه من تقنيات لها دورها في التواصل والإبلاغ فإن للمرحلة الأولى دورها ليس في التأسيس فحسب وإنما لكونها معيارًا حاكمًا ومقياسًا صالحًا ليكون مرجعية للمرحلة البصرية.

والباب مفتوح لمقاربة المفهوم عبر دائرة الصيانة ليمثل حلقة جديدة أكثر تطورًا يفرضها العصر وفق إيقاعه المتسارع، فالباحثون أنفسهم لم يتوقفوا عندما أنجزوه، ومقاربة مشروعاتهم الراهنة أو اللاحقة تكشف عن آفاق لها قيمتها في سياق الدراسات الجادة للسيرة الذاتية السعودية.

نتيجة لهذه الدراسات تحققت عدة نتائج، منها:

1 ـ التأسيس للنوع وتطويره نقديًا، وهو ما يعني إضافته إلى سياق الأدب السعودي.

2 ـ الانفتاح على الساحة الأدبية ومتابعة منجزها واستكشاف المناطق غير المأهولة منها.

3 ـ الكشف عن خصوصية السيرة الذاتية السعودية عبر دراسة نصوصها وتحديد سماتها الفكرية والفنية الخاصة.

4 ـ فتح المجال لدراسات أخرى لاحقة في مجال السيرة الذاتية، حيث ظهر جيل آخر يكمل المسيرة بحثًا عن آفاق أخرى في الأدب العربي وقوفًا على مناطق غير مأهولة لدراسة السيرة الذاتية[1].

5 ـ إنجاز مدونة نقدية نجحت في الوصول إلى الباحثين مما جعلها مرجعية لدراسات للسيرة الذاتية في المملكة وخارجها.

---

(1) تمثل ذلك في دراسات أكاديمية اتخذت من السيرة الذاتية موضوعًا لها، موسعة المجال للدراسة الشعرية منها على سبيل التمثيل:

فاطمة العتيبي: **ملامح السيرة الذاتية في الشعر العربي القديم: دراسة تطبيقية في شعر المتنبي** ـ رسالة ماجستير ـ جامعة الملك سعود 1432هـ (نشرت في كتاب ـ مكتبة الرشد ـ الرياض 2011).

- 4 -

الهوية المكانية في القصة القصيرة السعودية
(نماذج من السرد في عسير)

ينتمي النص السردي إلى ثقافة تملي عليه الكثير من شروط تحققه، وتمنحه ملامح انتمائه إلى ثقافة يتبادل معها فعل التحقق، فالنص علامة على تحقق فعل الثقافة، كما أنه يعد دالا على قدرة هذا الفعل على إنتاج جمالياته الدالة عبر مجموعة من العلامات التي تعمل على تشكيل هويته تلك الهوية الفاعلة في تحقيق وجود النص نفسه واستمرار فعله.

يحقق النص هويته عبر تحقق هوية صاحبه ومحيطه الثقافي وعبر تحقق مجموعة من العناصر الأساسية في تشكيل النص وفي الكشف عن هويته وفي مقدمتها المكان بوصفه مرجعية للنص وللكاتب وللأشخاص وبوصفه المظهر الحسي للسرد حين يلتقي السارد مع متلقيه، وهو ما يجعل من الهوية النصية امتدادًا لتحقق مجموعة من الهويات المتعاضدة:

- هوية النص السردي في انتمائه إلى المكان.
- هوية المكان في انتمائه إلى ثقافته.
- هوية الثقافة في انتمائها إلى مكان يضم إنسانًا هو المظهر الحسي لهذه الثقافة والمانح المكان قيمته الكبرى.
- هوية الشخوص بوصفها تفكيكًا لهوية ثقافة الانتماء إلى المكان، وحيث الشخصية حامل هوية المكان وناقل ملامح الهوية ومظهرها للآخرين.
- هوية اللغة بوصفها تعبيرًا عن كيان ثقافي له خصوصيته.

وهي مجموعة من الهويات الخاصة بكل من النص والذات واللغة المعتمدة بالأساس على الهوية المكانية تلك التي تقف بوصفها حاضنًا لكل ما يتحقق في فضاء النص فلا هوية لأشخاص دون مرجعية مكانية ولاهوية للغة دون مساحة مؤطرة بحدود جغرافية فاصلة وحاسمة تكون بمثابة حدود حركة اللغة العابرة للحدود عبر الأشخاص الذين يتجاوزون حدود اللغة الجغرافية حاملين الإشارة إلى الموطن الجغرافي للغة فور النطق بها، وهو ما يجعل من الهوية المكانية مجال تحقق للهويات جميعها في إطار النص السردي.

في المساحة بين الإنسان وانتمائه إلى المكان تنشأ الهوية من مجموعة المدركات الإنسانية الكامنة في وعيه بالمكان، أنا أنتمي إلى مكان يعني أنني أدرك طبيعته أو جانبًا منها ويعني أنني قادر بدرجة ما على التعبير عن هذا الانتماء فعندما أقول إن هذا وطني وهذه أرضي وهذا المكان صانع ذكرياتي ومسرح تاريخي، وعندما أدرك أن المكان له سماته الفارقة عن غيره فجميعها تشكل مساحة الهوية المكانية، فالمكان الصحراوي له سماته التي تدركها العين ويشعر بها الداخل إليه أو المقيم فيه، والمكان في هويته هو مجموعة من تصوراتنا وأفكارنا نحوه وما نبنيه من تصورات عن المكان، وما نختزنه له من مشاعر تجعله قادرًا على مواجهتنا بها عندما نعود إليه بأجسامنا أو بتخيلاتنا وتجعله قادرًا على تفجير الذكريات أو جعله قادرًا على حماية الحكايات أو احتضانها أو القدرة على إلهامنا الحكايات نفسها، جميعها تمنح المكان هويته: «العلاقة بين الهوية والمكان هي علاقة تماه في أعلى درجاتها الممكنة، فالهوية تتجسد وتتمفصل وتتراءى وتتمشهد في صورة المكان دائمًا، مثلما المكان يؤسس هويته كي يعيش ويدوم، إذ لا هوية بلا مكان ولا مكان بلا هوية

ولعل هذه العلاقة تعد واحدة من أثرى وأخصب العلاقات المنتجة في سرديات ما بعد الحداثة»[1].

طوال زمن حكايات «ألف ليلة وليلة» كان المكان صالحًا للحكي، لإقامة عملية حكي مكتملة الأركان: السارد (شهرزاد) ـ الرسالة (الحكاية/ الحكايات) ـ المرسل إليه (شهريار) وتجلت قدرة المكان على احتضان الحكي وتأمين استمراره دون انقطاع (لا توجد إشارة ما طوال الليالي على أن المكان انفتح ليسمح بدخول من يوقف سيل الحكاية أو يعيق تدفقها) أو أن المكان لم يكن مهيأ للحفاظ على تحقق الحكي واستمراره، وفي السرد الحديث تتجلى سمات المكان في قدرتها على التعدد وعلى احتضان الأشخاص صانعي الحكايات ومتلقيها ومروجيها حتى أن بعض النصوص تكتفي بإشارة مختزلة للعلاقة بين الإنسان والمكان تاركة للمتلقي التعرف إلى التفاصيل واستشراف المعرفة الكاملة بالإنسان والمكان: «**مهجوب.. مهجوب.. نادت الممرضة الفلبينية بلكنتها الأعجمية**»[2]، فالاسم المنسوب إلى الفلبين كان قادرًا على منح المتلقي القدرة على تخيل بعدين ـ على الأقل ـ من أبعاد الشخصية المكانية: البعد الجسماني المتخيل اعتمادًا على سمات جسمانية للمنتمين إلى المكان،

---

(1) د. محمد صابر عبيد: الرواية السير مكانية وسرد ما بعد الحداثة، إشكالية الهوية في رواية عكما لسعدي المالح، ضمن: د. سهام السامرائي (إعداد وتقديم): رواية الأرض والتاريخ والهوية، قراءات لرواية عمكا لسعدي المالح ـ دار غيداء للنشر والتوزيع ـ عمان 2015، ص 43.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2014، ص 59.

والبعد الثقافي الذي تكشف من خلال اللكنة الأعجمية التي أكد السارد عليها، وكل حضور لمثل هذه الصيغ يحقق الدلالة نفسها، ويعمل على تأكيد حضور الهوية المكانية في المنطقة بين الإنسان ومجاله الحيوي في المكان مهما تعددت أشكاله وتنوعت جغرافيته.

تقف الدراسة عند الهوية المكانية في فعلها الجمالي وكيفية تحققها في النصوص وقدرتها على تحقيق دلالتها، معتمدة نماذج من القصة القصيرة في منطقة عسير عبر المدونة السردية لثلاثة كتاب للقصة القصيرة السعودية:

- إبراهيم شحبي[1].
- إبراهيم مضواح[2].

---

(1) إبراهيم شحبي: قاص وروائي وشاعر سعودي ينتمي إلى منطقة عسير، صدر له ثلاث مجموعات قصصية:
- نزف في ذاكرة رجل ـ أبها 1997.
- ما وراء الأنفاق ـ أبها 2000.
- حواف تكتنز حمرة ـ أبها 2003.
وله ثلاث روايات:
- أنثى تشطر القبيلة ـ نادي القصة السعودي 2003.
- السقوط ـ جدة 2004.
- حدائق النفط ـ دار طوى 2013.

(2) كاتب سعودي من مواليد 1969، يقوم مشروعه السردي على خمس مجموعات قصصية:
- قطف الأشواك 2001 ـ على رصيف الحياة 2003 ـ قصص التابوت 2008 ـ أوشال حزينة 2008 ـ حديث الرخام 2008.
وله روايتان:
- جبل حالية 2009 ـ عتق 2012.

ـ ظافر الجبيري[1].

من زاوية خاصة يمكن مكاشفة علاقة كل واحد من الكتاب الثلاثة بالقصة القصيرة أولًا وبالمكان ثانيًا، ومن زاوية يمكن مكاشفة تجليات المكان في نصوصهم وكيف يشكل هويته منعكسًا على النص أولًا ومتلقيه ثانيًا، وكيف تتعاضد النصوص في النهاية لتشكيل الهوية المكانية، تلك التي تتكشف عبر مجموعة من الأسئلة تخص التفاصيل السردية، أولها: من أي موضع يكشف المكان عن هويته؟، والإجابة تعتمد على رؤية مجموعة من العناصر المتوالية التي تمثل خيطًا سرديًا متوالي التفاصيل، يبدأ من العنوان أو من العتبة البصرية (لوحة الغلاف) ممتدًا إلى عمق النص، طارحًا مجموعة من العلامات الواضحة التي لا تخطئها عين المتلقي.

ففي مدونته السردية التي تضم أربعًا وثمانين قصة قصيرة (موزعة على خمس مجموعات) يتواتر حضور الأمكنة في نصوص الكاتب إبراهيم شحبي معلنة نفسها في سياق النصوص ومتصدرة النصوص في عدد كبير منها: في مكتب المنتظرين ـ الغرفة ـ البيت القديم ـ على الطريق السريع ـ تحت الخط ـ

---

(1) قاص سعودي من مواليد النماص (إحدى محافظات منطقة عسير).
صدر له أربع مجموعات قصصية:
ـ خطوات يبتلعها المغيب ـ نشر خاص 1997م.
ـ الهروب الأبيض ـ نادي الرياض الأدبي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت 2008.
ـ يوميات حب مزمن ـ القاهرة 2014.
ـ رجفة العناوين ـ نادي الأدبي ـ دار الانتشار العربي بيروت 2017.

الكرسي الدوار ـ أمام الباب الزجاجي) وهي عناوين لسبعة نصوص من أصل خمسة عشر نصًا تقوم عليها مادة المجموعة الأولى للكاتب، ولا تغيب الصيغة المكانية عن نصوص المجموعات الأخرى للكاتب ضمن مدونته السردية، وإنما تشكل مساحة من الحضور اللافت في سياق النصوص على امتداد مساحتها.

وفي مدونته السردية التي تضم مائة وخمسة وثلاثين نصًا (منها خمسة وثلاثون قصة قصيرة وسبعون قصة قصيرة جدًا) للكاتب إبراهيم مضواح الألمعي يتواتر حضور الأمكنة معلنة نفسها ومتصدرة عددًا كبيرًا منها: فضاء الأمكنة ـ طلعة الشميسي ـ محطات في يوم مدرسي ـ فاطمة في بيتنا ـ لذة الأمكنة ـ الكرسي ـ حمى الوادي ـ الحارة ـ طالب سعودي، وغيرها من علامات مكانية يطرحها العنوان ويمتد تأثيرها في تشكيل النص.

وفي مدونة القاص ظافر الجبيري تنضاف عتبة أخرى تبرز العلامة المكانية محيلة على مكان له حضوره الوجودي في حياة الكاتب بالأساس مما يجعل منه منطلقًا مكانيًا لرؤية الهوية المكانية والقاص يصرح بعلاقته بالمكان وانتمائه إليه:

«إلى أبي الرجلِ الذي رحل وترك لي حبَّ الأرضِ والحكايات

إلى أمّي الروحِ التي كانتْ حكايتها الصبر والصبرُ بعض حكايتها».

رابطا بين حب الأرض والحكايات بوصفهما ميراثًا أبويًا يؤكد الانتماء ويجعل من الهوية حقيقة مؤكدة لا تقبل الجدال

لكونها حقيقة وجود الذات مانح النص وجوده، ذلك الوجود الممتد للأرض/ الوطن عبر سلسلة ممتدة: الأرض/ الوطن ـ الأب ـ الابن (السارد) ولأن الحب معنوي يتجسد ماديًا كذلك الهوية معنى يتجسد ماديا فيما يحدد مساحة المعنى في داخل الإنسان، وفيما تترجمه أفعال الإنسان في دلالتها على هذه الهوية التي ليس بإمكان فعل الرحيل أن يقصيها أو ينزلها منزلة الفناء وقد عبر الكاتب عن المعنى من خلال الإهداء الذي يعيد فيه تقديم ما حصل عليه، بعبارة أخرى رد الجميل إلى أهله مستثمرًا ما أخذ لإعادته بصورة نصية تمثلت في مجموعة النصوص التي يهديها إلى والده بوصفه علامة الانتماء، وبوصفها (النصوص) علامة العطاء المتواتر من الأرض للأب للابن.

وفي ملمح عام للمكان عبر نصوص الكتاب الثلاثة يتحرك المتلقي عبر ثلاث دوائر مكانية:

- الدائرة الأولى: الدائرة المحلية لصيقة الصلة بالموطن الأول موطن الطفولة، وتتكشف في الغالب عبر الاستدعاء في المكان المثير، إذ هي لا تكون غالبًا مكانًا محكيًا فيه بقدر ما تكون مكانًا محكيًا عنه، مستدعى، يفرض نفسه منذ بداية النص فارضًا سطوته على الأحداث: «**في أعماق واد سحيق تختبئ القرية الخجول، خلف الجبال لعلها تحول بينها وبين أسباب الحضارة التي لا تعطي القليل إلا لتأخذ الكثير، ذات عام غابر تسللت إلى القرية مدرسة ابتدائية، فتوجست خيفة من هذا الكائن الغريب الذي يتقاطر إليه الصغار قبل أن يحدث العناق الأزلي بين الشمس وسفح الجبل، وقد هجروا معلم القرية وإمامها**

الشيخ عيسى»[1]، وهي دائرة لها حضورها لدى الكتاب الثلاثة، تأخذ طابع الشجن الخفي في القصة الأولى من مجموعة «خطوات يبتلعها المغيب» للقاص ظافر الجبيري، متسللة عبر مشاعر الشخصية التي يطرحها السارد جاعلًا من المكان محركًا حواس الشخصية: «**أحس باضطراب جسده إذ سال طعم البيوت فويق لسانه المتصدع حسرة على زمان كان الرجل يقاس ببيته والقرية بحصنها، متصدعة هي الحسرة كالبيوت التي هجرها دفء الحياة والمواقد، تتقدم خطواته، كمن ينتظر حلول الظلام ليخلو إلى حبيب.. خطوات جبلية يألفها المكان............... الباب الذي فصل قصيرًا ليدخل إليه الداخلون بجلال وبسملة، طول مناسب لدخول المكدودين الحالمين بدفء البيوت وعبق الراحة الذي تشتمه الأنوف عند انحناء الرأس لتكون الأنوف الشم أول الحواس لالتقاط اللذة المستقبلة بالونس ورائحة البن والعشاء**»[2].

وعلى الشاكلة نفسها وبقوة اللغة في التعبير عن جروح الحنين إلى المكان تفرض رائحة المكان سطوتها في قصة «اغتيال الحب» لإبراهيم شحبي: «**تسلقت الوحشة ذاكرته المديدة حين امتطاه الحنين، ورشقته سهام البعد برائحة سبرت أغوار نفسه كرائحة المواسم، أشعلت في أوردته الفقد حينما استيقظ على ركض الأيام وهي تجري بعيدًا بعيدًا**»[3].

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 109.

(2) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 10.

(3) إبراهيم شحبي: **المجموعة الكاملة**، ص 21.

ـ الدائرة الثانية: الدائرة الوطنية التي تمثل الوطن في دائرته الأوسع وهي غالبًا العاصمة الوطنية أو المدن الكبرى، التي لا يصرح السارد باسمها لكنه يطرح معالمها كالجامعات والمطارات وغيرها من معالم لا حضور لها إلا في مثل هذه الفضاءات: «**كنت جالسًا في صالة المغادرين أقرأ الجريدة عندما وقف أمامي بقامته المديدة، رفعت رأسي لأتبين الواقف أمامي فانحنى قائلاً: أنت فلان؟! قلت: أجل، وانت فلان؟! قال: نعم**»[1]، بعدها يتحول المكان إلى منطقة عصف للخيال استدعاء للذكريات وقصة التاريخ المشترك بين الصديقين، والسارد الذي هيأ متلقيه عبر آلية التشويق من بداية النص عبر إشارته إلى الآخر منذ السطور الأولى المبدوءة بضمير المتكلمين «**جمعتنا مقاعد الدراسة في المرحلة الثانوية منذ خمسة عشر عامًا، ثم افترقنا فلم أره إلا من خلال صورته على صفحات الجرائد والمجلات التي تنشر مقالاته الأدبية**»[2] ثم ينتقل السارد من الزمن الغابر إلى المكان في زمن السرد جاعلًا من المطار مكان إيقاف زمن الفراق، ومنطلقًا لتأسيس مشهد ذكريات جديدة ستكون لاحقة لما مضى من الزمن.

في مستوى أعمق يمكن للتأويل أن يكشف عن انقسام ذات السارد الذي وجد نفسه في المطار (في صالة المغادرة حيث لا رجوع وحيث يتخفف المسافر من حقائبه الثقيلة، ويتخفف معها من أعباء اللحظة)، والسارد يقدم أدلة على ذلك حين يؤكد على

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 75.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 75.

مساحة التفاهم التام بين الصديقين: «**كنت أجد في مقالاته بعض ما يدور في نفسي. كلما قرأت له شيئًا تصورتنا نجلس كما كنا على مقعدين متجاورين في المدرسة ولا نكاد نفترق حتى خلال الإجازات الأسبوعية والصيفية، كان تشابه أفكارنا وميلنا إلى الهدوء حينًا والصخب أحيانًا من الجوامع بين روحينا**»[1] وهو ما يجعل من النص مونولوجًا خاصًا بالذات حين تجد مساحة الهدوء المفتقد أو ذلك الذي لم يتحقق سابقًا في صراعه مع الحياة.

- الدائرة الثالثة: الدائرة العربية خارج الوطن/ داخل الهوية العربية، في ارتحال سارد بعض قصص إبراهيم مضواح في مصر على وجه التحديد (سنعود إليها لاحقًا) وفي قصته «على الطريق السريع» حيث يلتقي السارد ذلك الشيخ (الأسطوري) القادم من الكوفة: «الحمد لله، لقد خرجت من الكوفة منذ زمن أريد الحج، وتهت في الصحراء، وظننت أني سأموت قبل أن أبلغ مكة والمدينة»[2]، وفي الدائرة نفسها يتحرك السارد في قصة: «كيف لا أحبها»: «**هبطت بنا الطائرة فشدّت على يدي**»:

«الحمد لله على السلامة. هنا أرض لويجيبيراندللو وحبيبك خوان رولفو أرِنا كلماتك». عبرنا ساحات روما ومقاهي نابولي وممرات فينيسيا الرحبة في جندول استأجرتُه كي أحلمَ وأقرأَ جمالَ المكان وأغنّي «(قصة كيف لا أحبها)».

وكأن السارد لا يبحث عن العلاقة بقدر ما يبحث عن مكان

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 75.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 30.

يضمن للعلاقة تحققها، تمامًا كقصص الحب العربية التي تطرحها الرواية العربية ناقلة مكانها ومسرح أحداثها إلى سياق حضاري مغاير، فالكاتب هنا يطرح علاقته بكتابة القصة بوصفها قصة حب في حاجة إلى مكان يليق بالعلاقة في جانبها الإنساني.

تكتسب الأماكن هويتها من نظامين أساسيين:

- نظام التصريح باسم المكان بوصفه العلامة الفارقة في منح المكان هويته.
- نظام الإيحاء بسمات المكان دون التصريح بالاسم مما يجعل هوية المكان مبثوثة في تفاصيله دون اختزالها في الاسم، وهو النظام الأكثر تحققًا في سياق المدونة السردية للكتاب الثلاثة، كأن السارد يكتفي بمعرفته هو خارج السرد بالمكان بوصفه محبوبًا لا يرغب في التصريح باسمه إذ يكفي أن يكون هو على معرفة به.

ـ أمكنة محددة

مذكورة بأسمائها، مقصودة لذاتها ومطروحة مباشرة في سياق السرد، وتقل فيها نسبة الدلالة النصية إذ يكون حضورها لذاتها وإشارتها إلى مساحة مكانية معينة ومحددة المسؤولية الكبرى في تضييق مساحة الدلالة النصية أو التقليل منها.

في قصة «على الطريق السريع» للقاص إبراهيم مضواح يطرح السارد «مدينة رسول الله ﷺ»[(1)] بوصفها محددًا مكانيًا، وتتوالى الأمكنة من هذا النوع، والسارد يقدم خماسية سردية يطرح من

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ ص 29.

خلالها مجموعة من الأمكنة المحددة جغرافيًا، تدور أحداثها في حاضنة جغرافية واحدة (مصر) بوصفها مكانًا مغايرًا ينفتح عليه السارد محركًا متلقيه إلى أفق أوسع من مجرد جغرافيته المحلية:

- **الأولى**: قصة «المستقبلون» ومسرح أحداثها مطار القاهرة، وفيها يؤكد هوية الإنسان عبر رؤيته له من خلال مجموعة المستقبلين كما تخيلهم أو كما حلم بهم: «**لما اطمأنت به الطائرة في مطار القاهرة تهيب مغادرة مقعده، فليس سهلاً عليه مواجهة صف مستقبليه يتقدمهم البارودي وشوقي وطه حسين والزيات والرافعي والغزالي والتيمورية وبنت الشاطئ وأم كلثوم، ياله من حشد مهيب**»[1]، مما يضع المشهد في مجال صراع الهويات (الخوف من ضياع هوية في مقابل هذا الحشد المهيب) أو اتحادها (البحث عن الاكتمال عبر هذا الحشد المهيب).

- **الثانية**: قصة «على النيل»، ليس بإمكانك أن تغادر مساحة محددة من جغرافيا المكان المتعين، والقصة كلها في حجمها الذي لا يتجاوز ثلاثة سطور ونصف السطر تؤكد ذلك وتلح عليه: «**على سفينة (علاء الدين) جلس يرقب النهر الخالد يمر تحته، يحس في قطراته سحر الإلهام الذي سكن نفوس المصريين، وعبر شرايينهم، وخالط دماءهم، العجيب أنه برغم ذلك ما يزال أزرق!**»[2] جامعًا بين العنوان والنص الذي يحدد صفات النيل: النهر

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 129.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 131.

الخالد[1] ـ اللون الأزرق ـ حدوده الجغرافية المصرية، والسارد حين يربط بين النيل والمصريين يؤكد هوية المكان في علاقته بالإنسان كما يؤكد على هوية الإنسان المستمدة من المكان، وهو ما ينسحب على جملة الأماكن التي يطرحها السارد عبر مدونته السردية متعددة النصوص، والسارد يجعل من هوية الأشخاص منبنية أو مؤسسة على مياه النيل بوصفها سائل الحياة وشريان الحياة المنسرب في شرايين المصريين.

- **الثالثة**: قصة «الأرغفة» المطعم الشعبي الشهير في القاهرة، طارحًا وجهًا مغايرًا من وجوده الانتماء إلى المكان رغبة في تحقيق المصلحة، فالمصور الذي يغافل الجميع ويدس الأرغفة بين الصور والأوراق يكشف عن انتماء مزيف إلى المكان، انتماء لتحقيق ذاته عبر عمل يحقق وجوده المادي ويحافظ على حياته ضمانًا للبقاء وإن كشف عن وجه من وجوده الحياة الاجتماعية التي تتعثر في ظروفها المادية المذلة لبعض أفراد المجتمع، مما يكشف عن التناقض

---

(1) النهر الخالد واحدة من تسميات النيل المستمدة من صفاته ورؤية المصريين له، وهي تسمية أدبية بالأساس تمتد إلى الثقافة الفرعونية وتتأكد في واحدة من عيون شعر النيل، قصيدة «النيل» من ديوان «أين المفر» للشاعر المصري الرومانسي محمود حسن إسماعيل الصادر عام 1947 بالقاهرة، وقد لحنها وتغنى بها موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب (1954) وقد اشتهرت القصيدة باسم الأغنية «النهر الخالد»، انظر القصيدة ضمن الأعمال الكاملة للشاعر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2004 ـ المجلد الأول ص 595.

القائم بين مجموعة المستقبلين في المطار من علية القوم (في القصة الأولى)، والعمق التاريخي للنيل وعلاقة المصريين به (في القصة الثانية) وبين هذا كله والصورة التي تتجلى في المطعم أولًا وفي القصة التالية لها (الرابعة) ثانيًا.

- **الرابعة**: قصة «متسولان» في شارع صلاح سالم بقلب القاهرة حيث صراع الوجود بين متسولين: ضرير يتقدم المشهد، ومقعد يتأخر ظهوره على المسرح كاشفًا عن تضارب المصالح بين المتسولين وصراعهما على فرصة الحياة في أحد الطرق المفضية إلى واحد من أقدم شوارع مصر الحديثة (شارع صلاح سالم) والمتسولان حين يحققان هويتهما عبر التسول يفقد المكان هويته عبر فعلهما المضاد لتحقق الهوية.

- **الخامسة**: قصة «في القطار» ويحدد السارد فيها المكان بداية «**في القطار بين الإسكندرية والقاهرة رأى البلدات التي يمر بها محمولة على أكتاف أبنائها الذين خرجوا من رحمها ليجعلوها في قلوبهم فشرقت بها أسماؤهم وغربت، ها هي إيتاي البارود على منكبي البارودي، وها هي طنطا على أكتاف الطنطاوي، وها هو كفر الزيات يذكرنا بالزيات**»[1].

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 137، والبارودي هو الشاعر المصري ورائد الشعر العربي الحديث محمود سامي البارودي الملقب برب السيف والقلم (1839 ـ 1904)، الطنطاوي، وهناك الكثيرون ممن حملوا الاسم منهم الشيخ محمد سيد طنطاوي شيخ الأزهر (1928 ـ 2010)، والزيات هو أحمد حسن الزيات (1885 ـ 1968) صاحب مجلة الرسالة.

فكما بدأ السارد بالربط بين المكان والإنسان في إنتاجهما الهوية المكانية وتحقيق عمقها الدال انتهى بطرح الهوية متحققة في قلوب البشر وقد أصبح المكان علامة على هؤلاء أو وسيلة لتذكرهم واستمرار تحقق المكان عبر قلوبهم أو عبر قدرتهم على حمل المكان في قلوبهم.

القصص في خماسيتها تقدم وجوهًا للانتماء إلى المكان كما تؤكد على هوية المكان الممررة عبر أرواح البشر، والسارد حين يعدد الأمكنة، فإنه يقدم صورًا مختلفة لأشخاص مختلفين غير أنهم في النهاية منتمون إلى أماكنهم مخلصين لها في التعبير عن هويتها وما بين المطار بوصفه مكان استقبال والنيل والقطار والمطعم يقدم السارد صورًا تبدو مشتتة في ظاهرها غير أنها تكمل صورة لها أبعادها التاريخية بداية من النيل بوصفه أقدمها وانتهاء بالمصور بوصفه أحدثها ومرورًا بمجموعة الشخصيات التي يأتي موقعها المتوسط تعبيرًا عن وسطيتها أو توسطها بين القديم والحديث ويتوافق مع خيريتها المستمدة من هذه الوسطية.

- غير محددة وهي الأمكنة السابقة زمنيًا، وتأتي مقصودة لغيرها حيث ذكر القرية في سياق المدينة يمثل نوعًا من الإعلان عن المدينة وفق مبدأ المخالفة، في قصة «سلام»: **«في القرية تلبس الفتيات ثيابًا فضفاضة ويغطين شعرهن بالمناديل، وينتعلن في المناسبات، لم تكن كذلك، كانت تنتعل حذاء لامعًا، وتلبس بنطالاً، وقميصًا زاهيًا»**[1]، هنا يلعب المكان الحاضر دوره في الإعلان عن

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 162.

المكان الغائب، المكان الذي يمثل خلفية للمشهد ومن خلال المقارنة يمكن الكشف عن طبيعة المكان وهويته الحضارية ومساحة حرية الأشخاص في ممارسة وجوه التحضر المكاني.

- يغلب على المدونة السردية للكتاب الثلاثة الاعتماد على أمكنة غير محددة الأسماء، ليس هناك لجوء لتحديد أسماء معينة في سياق النص، والأمكنة غير المحددة تقدم مستويين من الدلالة:

1 - **المستوى السطحي**: مستوى الشمول وإمكانية وقوع الأحداث في أمكنة متعددة مما يوسع من مجال الدلالة النصية بالنسبة للتلقي في مستواها الأبسط غير المعقد، المعتمد فقط على مجرد غياب الاسم أو غياب العنوان، حيث الغياب يعني التعدد والشمول وفي هذا المستوى لا يكون المتلقي مطالبًا - أو هو لا يفعل ذلك - أن يجمع العلامات والإشارات ويربط بينها لتحقيق قدر من التأويل أو الوقوف على المستويات الأعمق في النص، إذ تتوقف عملية التلقي في هذا المستوى على رؤية كلية أو على علامة واحدة هي الأبرز بين مجموع العلامات النصية.

في قصة «بياض» للقاص ظافر الجبيري، يغيب تحديد المكان باسمه، مما يجعل الأحداث تبدو عامة يمكنها أن تدور في نطاق أوسع، نطاق العالم الإسلامي وبلدانه على اتساعها:

«حضر الصلاة، ولم ينهض لها، في الصف الأول كان؛ محبّوه تمنّوا له الغفران، فلن يستطيع العودة للمسجد

بعد اليوم، أحزنتهم كثيرًا هذه الحال، فأكثروا له من الدعاء. بعد انتهاء الصلاة غادر المكان. فيما الأقدام تحته تسير بخطى خاشعة. سار معهم معترضًا فوق الرؤوس. ظلّ مستسلمًا ترافقه الهمهمات. وبصمت، راح جسدُه يودّع آخر دفء بشري يلامس برودة البياض. النماص 2015/8م»، غير أن العلامة المكانية الأخيرة (خارج النص وداخل الخطاب: النماص) يمكن للمتلقي الاعتماد عليها في وضع النص في سياقه المكاني المرتبط بالعلامة، وهو ما يجعل التلقي ينتقل على المستوى الثاني، مستوى الربط بين العلامات النصية في مداها الأوسع مدى الخطاب السردي في تجاوزه للنص.

2 ـ **المستوى العميق**: وهو مستوى يقوم على الربط بين العلامات المكانية واستثمار المتاح منها ضمن النص أو ضمن الخطاب للوقوف على ممكنات التأويل. في النص السابق يتجاوز المستوى العميق النظرة السطحية في قيامها على علامة مكانية (داخل النص): المسجد بوصفه مكانًا محدد الهوية، يسهم في تحديد هوية من هم داخله، معتمدًا على مجموعة من العلامات المحددة للهوية المكانية: المسجد ـ الصلاة ـ مجموعة المصلين ـ السارد ـ العلامة المكانية المحددة من قبل الكاتب (النماص)، وهو ما يعني استثمار العلامات المتعددة بما فيها الكاتب نفسه الذي يصبح علامة نصية على الانتماء إلى مكان ما لابد أن يكون له وظيفته، فحضوره ليس مجانيًا، والكاتب حين يدرجه في سياق النص لا يكون

ذلك لمجرد طرح علامة مكانية وإنما لتوجيه التلقي إلى مساحة من التأويل تتحقق وفق الربط بين النص والإشارة المكانية مانحًا المتلقي الفرصة للوقوف على ماهو أعمق في الاكتشاف.

- وتفرض ثنائية القرية والمدينة شروطها على كثير من نصوص الكتاب الثلاثة، ففي مجموعة إبراهيم شحبي، تأتي قصة «الشقة الخامسة» نموذجًا دالًا على هذه العلاقة بين مكانين غير محددي الأسماء سوى العلامة المكانية: القرية ـ المدينة: «**عرج في نهاية المدينة على مطعم للوجبات السريعة، ركن سيارته ونزل وأخذ ما يروقه من الفطائر والعصير. في زاوية مقابلة كان يقف أربعة من أبناء القرية الذين يدرسون بالمدينة**»[(1)].

تنتظم نصوص الكتاب مجموعة من الدوائر المكانية الجامعة بين الدوائر المحلية، والعربية، يتحرك السرد بين قطبين كبيرين: الخارج والداخل:

في نص قصير «محمد الدرة» يشتبك إبراهيم شحبي مع الهوية عبر الشخصية التي تتجاوز الهوية المكانية في نسختها المحلية إلى الهوية العربية منتقلة من ثقافة جزئية (ثقافة البيئة المحلية) إلى ثقافة كلية (ثقافة الوطن العربي).

السارد لا يحدد صاحب المنظور، لك أن تراه ذاتًا تنتمي إلى القاص، ولك أن تراها ذاتًا تنتمي إلى النموذج خارج الوطن، ولك أن تراه مجرد شاهد على الأحداث، دون أن تفارق فكرة كونه علامة نصية واجبة الاستثمار اعتمادًا على حتمية الحضور.

---

(1) إبراهيم شحبي: **المجموعة الكاملة**، ص 48.

يأخذ الانتماء إلى المكان أشكالًا تتعدد بلا حدود ولكن يظل الإنسان هو المظهر الأساسي والأهم لها، الإنسان الذي يتخذ وضعيتين تمثلان نوعين من البشر يتوزعان بين المتن والمبنى:

- في المتن: يكون الكاتب هو المظهر الأساسي (المتن هو الواقع المتعين الذي يمد النص بمادته الخام)، المادة الخام هنا يمثلها الكاتب بوصفه منتميًا إلى عالم محدد يجعل المتلقي يبحث عن أثر الانتماء أو محدداته في سياق المدونة السردية، كما يمثلها تلك الإشارات القليلة التي قد يدرجها الكاتب في نهاية النص كأن يحدد مكانًا للكتابة مقترنًا بتاريخ ما وهو ما يهمله المتلقي في كثير من الأحيان أو يتجاوزه التأويل، ولا يبني عليه دارسو النصوص أفكارهم في النقد والتأويل أو ينطلقون منه على الرغم من أن وجوده ليس مجانيًا بالمرة ويمكن استثماره في قراءة الكثير من أفكار المكان القادرة على الكشف عن هويته، إن مدينة كتب فيها الكاتب نصًا أو قرية أوحت له بفكرة أو صحراء أودعت لديه سرًا كلها شخصيات لها الحق في الحضور ويليق بها أن تعلن حضورها في علامة دالة عليها وعلى ما تحققه للنص وما تقدمه للخطاب، في الوصول إلى المتن يكون على المتلقي مراقبة فعل الواقع الخارجي، فعل الثقافة المنتجة للنص والمتحققة فيه.
- في المبنى: تنتمي الشخوص إلى أمكنتها (المبنى هو النص بكل ما يضمه من تفاصيل)، ويكون على المتلقي مراقبة حركة الشخصيات، متتبعًا ما يبثه السارد ليصل إلى المتلقي إنتاجًا للدلالة وترسيخًا لفعل العلامة السردية غير المقصودة لذاتها، حيث كل ما يبثه السارد ليس مقصودًا منه بناء عالم

يسكنه السارد أو الكاتب من قبله وإنما هو مقصود لأداء رسالة مرتهنة بوجود الخطاب نفسه، ويتيح للمكان أن يؤدي وظيفته وينجز دوره المتغيا والمرسوم بعناية.

عبر وسيلتين أساسيتين يقوم المكان بدوره في تشكيل الهوية:

- سلطة المكان حين يفرض نفسه عبر ظهور تفاصيل المكان في النصوص.
- سلطة ثقافة المكان والوعي به عبر النص، تلك التي تتجلى في مخيلة السارد مبثوثة فيما يتحقق من نتائج بفعل الصورة السردية في كليتها.

أولًا: سلطة التفاصيل المكانية

تلك التفاصيل التي تتحقق في الأمكنة الخارجية العامة أكثر منها الأمكنة الداخلية، حيث المكان الداخلي يحيل على هوية الذات كاشفًا عن طبيعتها وثقافتها الصانعة للمكان خلافًا للمكان الخارجي الذي يكون تأثيره معاكسًا أي يعمل بدوره على صناعة الذات.

«**على مرمى النظر، كانت السفوح في الأعالي تنحدر بحد ليل صامت، فوق تلال متقاربة الامتداد، تتلقى المحلة استغاثات الأعماق الممزوجة بآهات الليل، وضجر السباع، بينما تسيل زفرات شفاه وأنفاس شجرية ندية، وسط عتمة كهذه أكاد ألمس أنفاسي اللاهثة، مجبرًا على الصمت، والطبيعة تصدح بصوت الناي الممتد بين شفتيه حتى آخر الأنامل المرتعشة**»[1] تحيل الطبيعة إلى هوية مكانية لا يكون

---

(1) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 15.

للإنسان دور فيها سوى الاكتشاف، الإنصات لها تمنحه الطبيعة من أصوات تكون مشاركة في منحها هذه الهوية، الطبيعة هوية مرجعية يقاس عليها وتكون معيارًا لاستكشاف ماسواها كأن نقول إن الإنسان يمنح مكانه الخاص قدرًا من تفاصيل الطبيعة أو يعتمد نظامًا طبيعيًا في تشكيل مكانه مما يجعل من المكان صورة لارتباط الذات بالطبيعة، فالنباتات والزهور والعصافير والشلالات واللوحات التي تحمل لوحات من الغابة ومناظر من الطبيعة، تشارك جميعها في تشكيل وعينا بهوية المكان حين يكون من صناعة شخص ما.

ثانيًا: ثقافة المكان

في ممارسة الناس تفاصيل الحياة اليومية تكمن ثقافة المكان، تلك التي تتجلى فيما ينحصر بين ضميرين (المتكلم ـ الغائب) حيث تتوالى حكايات المكان كاشفة عن هويته في المنطقة الفاصلة بين الإنسان وأمكنته:

1 ـ **ضمير المتكلم**: في علاقة السارد بالمكان يطرحه كما يطرح العلاقة مع والديه أو أشقائه ويكون لياء المتكلم حضورها الأكثر تكرارًا متصلة، وعندما نسرد عن أشخاص لا نكشف عن خطواتهم إلا في أمكنة شديدة الخصوصية يصبح للمكان خصوصيته، فنحن لا نحكي عن إخوتنا وأمهاتنا إلا في أمكنتهم التي تشكل هويتنا: «أسرعت أختي إلى الداخل، أمي تعد العشاء، مازلت وأبي واقفين خارج الباب»[1]، وقد يتحول الضمير إلى صوت الجماعة البشرية وهي تسرد أمكنتها: «**هي طفولة**

---

(1) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 61.

أقدامنا العارية، تقودنا عبر المساريب والطرق الخلفية للبيوت، دون أغنام أو أبقار نسير بحرية.. نقرأ حديث الأظلاف والحوافر على الأرض المحصبة»[1]. «طارحة مرحلة زمنية من عمر المكان قارئين لغته الخاصة الممثلة في آثار النقوش على الأرض قبل أن يتطور الأمر إلى لغة أخرى فرضت نفسها بوصفها علامة على التطور أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى: «**ذاك يوم جديد، دخلت لغة جديدة لم نعهدها من قبل، آثار متقطعة لسيارة، نتبعها، فتدور بنا في الممرات الضيقة. خلف خطوطها المتكسرة ينداح خيال طفولي: كيف لسيارة أن تمشي مثل الناس ـ مثلنا نحن ـ على اثنتين، وداخل أزقة قرية نعرف ما يدب عليها»**[2]. السارد يعيدنا إلى الماضي، ماضي المكان والعلاقة به ناقلًا متلقيه ومحركه من منطقة ليست محددة إلا بقدر ما تسمح به ظروف الذاكرة والوعي بالمكان وملابسات التغير المحتوم الذي يعني تغير إيقاع الحياة بالنسبة للسارد وجماعته البشرية مع تغير إيقاع المكان واتساعه لتفاصيل جديدة: «**أصبح علينا أن نطارد العلامة بتعرجاتها وانقطاعها المفاجئ أحيانًا. عند أحد البيوت لا نجرؤ على سؤال وجه حاد أطل يطردنا»**[3]، ويكون للفعل «أصبح» دوره في التعبير عن الوعي المقترن باليقظة والانتباه حيث يدل الفعل أصبح على وقت الصباح

---

(1) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 65.
(2) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 65.
(3) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 65.

فيما يدل الفعل أمسى وبات على وقت المساء والليل وهكذا[1]، إلى أن ينتهي الأمر بالعمل خارج حدود المكان المألوف لاكتشاف تفاصيل أكثر من شأنها أن تكشف عن جوانب أخرى من هوية المكان:

«عندما قررنا متابعة النقوش خارج القرية.. رحنا نتلذذ كمن يوشك على الانتصار، في الأطراف البعيدة يمكن أن نجد شيئًا أو علامة أقوى على الكشف عن السر المخبوء، بصورة خطوات تمتد أمامنا على الأرض.. وتجاوزنا المزارع وعبرنا الشعب المطل على القرية.. وفي أعلى السفح تراءى الشفا، اختفت الخطوات هنا إذن، وكان محبطًا ألا تحمل الصخور والحجارة المتراصة أثرًا يذكر، والرياح، وحدها، كانت تطبع تجويفاتها على الصخور، وتهز التيارات القادمة من جهة البحر الأشجار برقة ندية»[2]. يحكم المكان قبضته على المتآلفين معه ويكون خروجهم عنه بمثابة الخروج عن الدستور المكاني، داخل الدائرة المكانية يمنح المكان معلوماته ومعرفته لأبنائه ولكنهم عندما خرجوا إلى أبعد منه فقدوا السيطرة على تتبع الآثار، فإذا ما وضعنا ليونة الرمال في مقابل صلابة الصخور تكشف لنا كيف كانت جغرافية المكان وجيولوجيته، وكيف تقسو الحياة على الباحثين عن آثارها وتضيق عليهم حين

---

(1) انظر: عباس حسن: **النحو الوافي، مع ربطه بالأساليب الرفيعة**، والحياة اللغوية المتجددة ـ ج 1 ـ دار المعارف ـ القاهرة ص 543 وما بعدها.

(2) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 66.

يحاولون اكتشاف ما هو أوسع من مجرد مساحة المألوف، وفي مستوى آخر يليق بالتأويل أن يطرحه يكون علينا الوقوف عند الاستعداد الخاص الذي يجب على هؤلاء الباحثين التسلح به لاكتشاف ما هو أبعد مما تعودوه حين يوسعون من دائرة البحث عنه وفيه.

إن المكان في سماته وتفاصيل طرحه يقدم مجموعة من الرموز الدالة على حركة الإنسان في سياق معرفته بالمكان، تلك المعرفة التي تفضي بدورها إلى اكتشاف طبيعة المكان المغلق، المكان الذي لا يمنح نفسه بسهولة دون محاولة المغامرة لاكتشافه، هو يغري بالمغامرة لكنه يضع شروطًا لإتمامها وتحقيقها أهدافها ليتحقق للإنسان ما يستهدف.

يعمل ضمير المتكلم/ المتكلمين على الكشف بشكل أقوى عن العلاقة بين الإنسان والمكان من خلال صوت الجماعة الذي يعبر عن مشاعر العلاقة، حتى لو كان التعبير من خلال شخص واحد (السارد) الذي يمثل المتحدث السردي عن الجماعة الإنسانية، والضمير هنا يعطي السارد الحق في الوقوف بين المجموعة البشرية لمكاشفة رؤيتهم للمكان ووعيهم بهويته خلافًا لغيره من الضمائر المعتمدة في السرد والتي لا تحقق القدر نفسه من المكاشفة.

2 ـ **ضمير الغائب**: ذلك الضمير الذي يحدد زاوية الرؤية مانحًا السارد الفرصة الكبرى للانفتاح على العالم والوعي بتفاصيل المكان وتقديم الجانب الأكبر من هويته: «**سحابة دم عبرت أجواء القرية، وكعادة**

الناس في تناول العوارض المفاجئة والغريبة أوغلوا في التأويل، قال بعضهم: إنها بسبب الذنوب التي تقترف بالليل والنهار، قال آخرون: بل بسبب الحروب التي تريق دماء الأطفال والأبرياء من البشر في أنحاء الدنيا، ومنهم من قال: هي سحابة دم تنذر بوقوع كارثة كبيرة وموت جماعي.

الشباب في القرية لم يكترثوا لما حدث، كانوا يشتغلون بتحليل مباريات الدوري، ويرشحون الفريق الفائز بالكأس»[1]، يأخذنا السارد إلى المكان كاشفًا إياه عبر الحدث الموظف لكشف المكان والبشر، حيث ردة فعل البشر تمثل كشفًا لطبيعة المكان وثقافته، وحدود إدراك البشر القائمين فيه، وهنا يتدخل الرمز للإبلاغ عن مساحة خلاف أبناء المكان حول مايرونه فقد تفتت الكل إلى فريقين: منشغل بالحدث، ومنشغل عنه، أولهما انقسم على نفسه إلى عدة فرق، وثانيهما انشغل بحدث مغاير يراه منطقيًا، وقد كان للضمير الغائب أن يحقق ما استهدفه حين نجح في التحرك بين الأطراف المختلفة وصولًا إلى ما يعبر عن رؤاهم المغايرة التي تعبر بدورها عن عقلية البشر في البقعة المسرودة من الأرض.

مكان السرد / سرد المكان

مكان السرد، ذلك المكان المحتضن الحكاية الذي ينقلنا إليه السارد نعيشه معه، نشاركه إياه استكشافًا للمجال الحيوي للهوية

(1) إبراهيم شحبي: **المجموعة الكاملة**، ص 89.

بوصفها مجال حركة الذات التي تكتشف هويتها من خلال المكان، وفي الوقت نفسه يعطي الفرصة للمتلقي لاكتشاف الهوية المكانية، وذلك عبر سلسلة من المراحل المتتالية:

الذات تقترن بالمكان ـ المكان يصبح عنصرًا من عناصر هوية الشخصية ـ المكان يصبح مسرحًا للقاء بين السارد والمتلقي، هذا المكان بالنسبة للمتلقي اكتشاف يحيل على الجانب المعرفي، وبالنسبة للشخصية داخل النص يمثل وطنًا يحيل على الهوية، وبالنسبة للسارد وسيلته للكشف عن الهوية والتعبير عنها عبر مجموعة التفاصيل التي تمثل في حد ذاتها خصوصية للمكان وثقافته، والسارد يجتهد في تقديم مكانه لنوعين من الشخصيات:

- للمتلقي مما يجعل المكان غير مألوف بالنسبة له.
- للشخصية حيث المكان مألوف بالنسبة لها.

«**في أعماق واد سحيق تختبئ القرية الخجول، خلف الجبال لعلها تحول بينها وبين أسباب الحضارة التي تعطي القليل إلا لتأخذ الكثير**»[1]، يقارب السارد مكانه من الشخصية المقيمة فيه فيبدو مألوفًا، وفي المقابل يقاربه من المتلقي فيبدو مكانًا مغايرًا غير مألوف، يقدمه بدرجة من المناسبة ليكون صالحًا للقاء بين من هم داخل النص ومن هم خارجه، داخل النص الأشخاص ثابتون وخارجه متعددون.

السارد في المكان

في طرحه المكان والتأكيد على هويته يتحدد موقف السارد

---

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 109.

من ثلاث زوايا تحدد موقعه وتكشف عن مساحة رؤيته وتجعله قادرًا بدرجة أو بأخرى على تقديم الهوية المكانية:

ـ السارد الزائر: الذي يدخل المكان لأول مرة مستكشفًا، يكون السارد عندها في موقف أقرب لموقف كاتب أدب الرحلات أو الصحفي الساعي لتقديم ريبورتاج صحفي، ويعتمد كثيرًا على رؤية قبلية، مستنهضًا معرفته القبلية أو ماحصله عن المكان قبلًا، مما يجعله محكومًا بحدود معرفته المكانية، يرتحل سارد إبراهيم مضواح إلى مصر متحركًا بين مدنها وطارحًا رؤيته المكانية من خلال ما يعرف عن الأمكنة المختلفة: القاهرة ـ النيل ـ الإسكندرية ـ الدلتا مانحًا إياها هويتها التاريخية.

ـ السارد العائد: الذي انفصل عن المكان زمنًا ويعود إليه لاحقًا، كأنها عودة لمصلحة السرد حيث يتحرك السارد للوقوف على الهوية المكانية أو على المكان في هويته المتغيرة حين يجهز نصه للدخول إلى المكان الذي غاب عنه زمنًا مما يجعله معتمدًا على الذاكرة للوصل بين الزمنين: زمن السفر وزمن العودة: «**أعد حقيبته التي تتسع لأشيائه المعتادة......... كان أول الخارجين بعد المحاضر ليركب سيارته الموجهة بعناية تجاه الطريق الموصل على قريتها نطلق مع الأفق والفرحة تكاد تقل سيارته. .**»[1] ويتسم هذا النوع من السرد بعدد من السمات أولها: **الاستباق** الذي يشتعل في نفس السارد وهو يستشرف الحدث الآتي: «**لم يكن يشعر بطول الطريق، فابتسامة**

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 19.

أمه وهي تستقبله وتدعو له، حين يقبل يدها ورأسها المضمخ بالطيب، وفرحة أخوته، ونظرات أبيه، كلها مشاعر يفتقدها مدى الأسبوع لينعم بها اليوم. . . . . . ينتابه شعور بأن رئتيه تتسعان، كلما اقترب من قريته»[1]، وثانيها: اكتشاف التغيير في المكان تغييرًا يكاد يفقده جانبا من هويته: «**عقدت الدهشة لسانه، وعقلت قدميه، فأوقفته أمام غرفة أبيه (البيت خال حتى من الأثاث!!) أفاق من دهشته حين وخزته ذاكرته، عارضة له صورة البيت الجديد الذي أنهى أبوه بناءه من أسبوع، لابد أنهم انتقلوا إليه...... مرت به لحظات من السكون، ثم خرج يجر قدميه تجاه البيت الجديد**»[2] هنا يكون للزمن المستقطع أثره في اكتساب المكان هوية جديدة يكتشفها السارد حين يعود إلى المكان، والذاكرة لاتعمل مطلقًا إلا في المكان، فلم يتذكر السارد ولم تفعل الذاكرة فعلها وهي خارج المكان وإنما أعاد لها المكان فاعليتها، وعمل على تخصيبها ومن ثم بدأ السارد يستعيد هوية المكان الجديد.

- السارد المقيم: السارد ابن المكان الذي ينقل معرفته بالمكان ويكون أقدر من غيره على تقديم الهوية المكانية، تلك التي لا مجال لإدراكها دون الاعتماد على الخبرات المكانية التي لا تتشكل دون تحقق مساحة زمنية تكون كافية وكفيلة بتحققها: «**ألقى العجوز مسحاته متمتمًا بتعاويذ المساء، كانت الشمس قد أغمضت آخر أجفانها، وصار**

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 19 ـ 20.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 20 ـ 21.

البيت الصغير والقرية مستسلمين لزفرات الغروب المشبعة بهواء جبلي لطيف.

«عندها، الطيور اتخذت مكانها في أوكارها، وتناءت زقزقاتها، وتوسط الدجاج جحوره مفترشًا التبن الدافئ، وأمسى ثغاء الغنم اجترارًا لبقايا عشب العصرية»[1].

على التوالي تشكل العلامات المكانية المشددة مجموعة من العلامات المكانية في دلالتها على هوية المكان، وإذا كانت الشمس علامة مكانية عامة فإن طقوس الغروب هنا تمثل نوعًا من الخصوصية، وفي جملتها تؤكد على خبرات السارد بالمكان، كما تؤكد على حضور السارد في التفاصيل لا بوصفه مجرد عابر يسرد مشاهداته ولكنه بوصفه مقيمًا ينقل رؤيته بعمق رؤية السارد لا بنظرة المتفرج العابر.

نوستالجيا المكان

تتسع القرى فتتطور، وينتقل أبناؤها إلى المدن مغادرين مواطن الطفولة ومراتع الشباب، ومنفصلين عن ألفة الأهل وحميمية العائلة، عندها تصبح أمكنة إقامتهم الجديدة بمثابة مكان استحضار الماضي وتذكر تفاصيل الزمن الغابر والمكان الأثير، نحن نستعيد الأمكنة في زمن ماض أو في مكان مغاير، ومع حركة الشخصيات وانتقالها عبر الزمان والمكان، ومع معايشة أحداث الحياة اليومية يحدث الحنين وتتفجر

(1) ظافر الجبيري: **خطوات يبتلعها المغيب** ـ ص 21، والتشديد من عندنا لتحديد العلامات المطلوبة للتأويل وتأكيد المقصود من المقطع.

النوستالجيا[1] هروبًا إلى المكان ونوعًا من الاحتماء به وكلما توغل إنسان العصر في ممارسة الحياة العصرية ومجابهة وقائعها:

«التزم درابزين السلم ذاهلاً، تحركت فيه مشاعر لم يعهدها من قبل، شعر بسرور وخوف وحيرة، تختلط في صدره، كان شوقه إلى القرية عارمًا، فبددته تلك الصورة التي اندلقت في عينيه المدهوشتين»[2]

تطرح النوستالجيا مكانين أساسيين:

- مكان راهن حاضر هو مكان التذكر، مكان مستعار لأداء وظيفة سردية، مقصود لغيره إذ هو يحتضن عملية التذكر أو يتضمن ما يستثير التذكر ويحدد مساراته: للمكان أو للأشخاص أو للوقائع والأحداث التي انغمرت في الزمن الغارب، وفي الأغلب الأعم يكون المكان المدينة التي يحط فيها هؤلاء الذين ينتقلون من القرية أو المدينة الأصغر إلى مدن أكبر وأكثر تحضرًا للدراسة أو للعمل.

- مكان آخر مقصود لذاته، يستهدفه السارد وتتوجه إليه مخيلة الشخصية في ممارستها فعل النوستالجيا والسارد يعتمد فيها على فعل الفلاش باك أو تفعيل عملية اللواحق في ممارستها فعل الاسترجاع من الماضي إلى الحاضر (زمن السرد).

---

(1) نوستالجيا: nostalgia كلمة يونانية الأصل تعني بالإنجليزية شعور جارف بالحنين إلى الأوطان وعهود المرء الماضية، انظر: The Oxford English - Arabic Dictionary.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 162.

حضور النوعين من المكان ينتج منه ما يمكن الاصطلاح عليه بصراع الهويات المكانية الذي يتجلى عبر صراع داخل شخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات المتواجهة في محاولة كل منها فرض ثقافتها أو تأكيد هويتها المكانية، تمامًا كما هو الصراع بين الحضارات على مستوى العالم الحديث.

أمومة المكان

تأخذ النوستالجيا أشكالًا متعددة وصورًا مختلفة تكشف عن ارتباط الإنسان بالمكان وحنينه إليه، ذلك الارتباط الذي يكون حلقة الوصل فيه قائمة على علاقة الذات بالأرض التي تضم الأهل أو الأصدقاء أو موطن الذكريات الماضية تلك التي لن يكون للذات سبيل إليها إلا بالعودة إلى المكان وهو ما يجعل من العودة إلى المكان عودة إلى هذه الحلقات من الوصل، هنا تكون العلاقة في حد ذاتها واحدة من سمات الهوية المكانية، فالعودة تعني العودة إلى المعنى الضارب في عمق الزمن، وأن تعود الذات إلى أرض ما، فهذا يعني أنها تعود إلى المعنى الذي تبحث عنه أو يكتنزه المكان، والعودة إلى القرية دائمًا تمثل نوعًا من العودة إلى حضن الأم، بوصفها الموطن الأول أو المنزل الأول على حد تعبير أبي تمام حين يعزف على الوتر نفسه من الحنين:

نَقِّل فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى
ما الحُبُّ إِلاّ لِلحَبيبِ الأَوَّلِ
كَم مَنزِلٍ في الأَرضِ يَألَفُهُ الفَتى
وَحَنينُهُ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنزِلِ

حيث المنزل الأول حضن الأم بكل ما يحمله من معان يفتقدها المغترب أو المبتعد بفعل الأيام والحوادث.

وبغض النظر عن المعاني القائمة بين الأرض والمرأة فإن كثيرًا من المعاني تربط بين الأرض والأم حيث لا انفصال بينهما في سياق الحنين، وقد أفرد القاص إبراهيم مضواح مجموعته القصصية «أوشال حزينة» (2008)[1] للأمومة تعبيرًا عن فقده والدته، جامعًا كل النصوص التي تربطه بها قبيل الفقد وبعدها مما يجعل من النصوص سجلًا تاريخيًا للعلاقة بالأم والمكان معًا، رابطًا بين الاثنين بوصفهما مجالًا حيويًا لحياته في هذه المساحة الزمنية، تضم المجموعة عشرة نصوص تدور جميعها حول الأم وذكرياته معها وارتباطه بمكانها وزمانها اللذين أصبحا بالنسبة له بوصلة تحدد اتجاه الحنين والحياة بعدها وفي قصة «العودة إلى لامكان» يجعل من عودته إلى مكان الأم الذي غابت عنه عودة إلى لا مكان تأكيدًا على العلاقة بين الأم ومكانها أو مكانه بدونها وقد فقد المكان هويته حين غابت الأم، والقصة واحدة من قصتين جاءتا بضمير الغائب خلافًا لكل قصص المجموعة التي تعتمد ضمير المتكلم، فالسارد يجعل من الذات كيانًا غائبًا بغياب الأم:

«في أسفاره السابقة كانت تترقب عودته، يشتاق إلى فرحها بعودته، فيستعجل رؤية فرحتها، تداري عنه دموعًا لا تشبه دموع الوداع. من أسفار كثيرة عاد إليها، وحين تصحبه يسافر معه المكان وكل الناس، فإليها تتجه بوصلة أشواقه، عنها يسافر، وإليها يعود أينما كانت»[2]

---

(1) والأوشال «جمع وشل وهو الماءُ القليل يَتَحَلَّب من جبل أَو صخْرة يقطُر منه قليلًا قليلًا، لا يَتَّصِلُ قطْره، وقيل: لا يكون ذلك إِلا من أَعلى الجَبل، وقيل: هو ماء يخرُج من بين الصخْر قليلًا قليلًا»، **لسان العرب**، مادة: وشل.

(2) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 203.

رابطًا بينها وبين المكان وجاعلًا من المكان الذي يضم الأم بوصلته وهويته معًا، حيث العودة المتكررة إلى مكان واحد مع تعدد الأسفار إلى أمكنة متعددة، تتعدد أمكنة الغربة غير أن مكانًا واحدًا هو المرجع والمآل دائمًا، الأم في مكانها المدرك بوعي الذات، والمكان نفسه يلحق بالأم حين تسافر أو حين تكون في صحبة الذات الواعية بالقيمة، قيمة الأم والمكان.

«في طريق العودة، لم يكن سعيدًا هذه المرة، يشرب القهوة وينفث مع دخينته رائحة الحزن، ويغمس رأسه في الجريدة، تحجب حروفها دموع واقفة في عينيه.

برغم أنه في طريق العودة كانت أشواقه هامدة، والألوان من حوله باهتة، فقد سافر معها وعاد بمفرده، بنصف قلب، إلى لا مكان ولا أحد»[1]

وعندما يفتقد الأم يفتقد البوصلة والهوية المكانية وتضع القصة متلقيها في النهاية أمام صيغة النفي بلا النافية للجنس في دلالتها على العدم، نفي وجود المكان والإنسان معًا بوصفهما عنصري الهوية، هوية الذات في ارتباطها بالمكان.

لا تتأسس هوية المكان على مجرد رصد مجموعة السمات الجغرافية للمكان وإنما تتشكل الهوية من تلك العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان، وما تفرضه هذه العلاقة من شروط تحقق ومن نتائج ارتباط، فالإنسان هو من يكتشف المكان وهو من يدرك هويته، وهو من يمنح المكان هويته الحقيقية فلا قيمة لأي قيمة لا يدركها البشر.

(1) إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية**، ص 204.

ـ 5 ـ

من جماليات القصة القصيرة السعودية (النسخة الأنثوية)

الكلمات المفتاحية

السردية ـ الأنوثة ـ العنوان ـ القصة القصيرة ـ المكان

The narrative - the femininity - the title - the short story - the place

في مرحلة تالية لنشأة القصة السعودية الحديثة بدأت النسخة الأنثوية تتشكل صانعة مساحتها ومنتجة تأثيرها ومستثمرة ظروف إنتاجها، آخذة من رحلة التطور بطرف ومنطلقة إلى مساحات جديدة تفرضها قوانين الفن السردي، فالقصة السعودية التي تحدد المصادر ظهورها في الأربعينيات على يد أحمد السباعي في مجموعته الرائدة «**خالتي كدرجان**» انشغلت بقضايا اجتماعية فرضتها ظروف اللحظة التاريخية:

«وقد عنيت القصة في مرحلة البداية بكثير من القضايا المحلية مثل الصراع بين القرية والمدينة في نفوس أبطال القصة، وقد كان هذا الصراع يعني (الموازنة) بين نمطين من أنماط الحياة السائدة، ويجد في معناه الأعمق التحول الاجتماعي من مرحلة إلى أخرى. كما عنيت القصة أيضًا ـ ولا تزال ـ بتصوير وضع المرأة في المجتمع من خلال الزواج غير المتكافئ بين عجوز مسن وفتاة صغيرة.. ومحاولة الاحتجاج على بعض الممارسات الفوقية للرجل»[1].

(1) طه وادي: **القصة السعودية المعاصرة** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 2002، ص 71.

ويضيف الدكتور طه وادي اهتمام القصة السعودية بقضايا يعدها في مرتبة تالية لما سبق من قضايا، منها القضايا القومية والإنسانية[1] وهو ما يعني حصر الترتيب وفق منظور الناقد في قضايا رئيسية انشغلت بها القصة خلال قرابة نصف القرن (بين نشأة القصة السعودية في الأربعينيات وكتابة الدكتور طه وادي دراسته في التسعينيات ونشرها مطلع الألفية الثالثة).

وقد أكدت الدراسات التالية للقصة السعودية هذا المنحى ليس على سبيل الافتراض وإنما على سبيل التحليل النقدي للنصوص ومعايشة انشغالاتها، يؤكد الدكتور عبد العزيز السبيل ذلك بقوله: «أما في المملكة العربية السعودية، فإن نشأة القصة القصيرة بدأت في الأربعينيات من القرن العشرين، من خلال العديد من القصص التي نشرت في الصحافة، وقد جاءت في البدء على شكل مقالات قصصية تعنى غالبًا بالشأن الاجتماعي والرغبة في إصلاح كثير من الأوضاع الحياتية»[2].

ويرصد الدكتور السبيل مسار التطور في القصة السعودية عبر انتقالها من التقليدية تأثرًا بالتحولات الاجتماعية إلى التطور في القصة «أما المسار الثاني، فهو يمثل ذلك الاتجاه الذي ارتبط بشكل مباشر بالتحولات التي حدثت للقصة القصيرة مع بداية السبعينات في بعض الأقطار العربية ذات التجربة الأسبق، وأصبحت القصة لا تهتم بتصوير الواقع الاجتماعي، وإنما أصبحت تركز على اللحظات الشعورية والمواقف النفسية، ثم

---

(1) السابق ص 72.

(2) د. عبد العزيز السبيل: **أصوات قصصية**، مختارات من القصة القصيرة السعودية ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ الرياض 1432هـ ص 11.

إنها تحولت من اللغة المباشرة إلى لغة الرمز والتكثيف اللغوي»[1].

ما الذي تقدمه القصة للواقع الاجتماعي وماذا ستكشف عما يراه الناس وماذا ستضيف لما يتابعونه من قضايا اجتماعية وإنسانية؟ تلك أسئلة تطرحها القراءة، قراءة من يتعايش مع الواقع محل الكتابة، غير أن قراءة الدرس النقدي تختلف في بحثها عن الجماليات، عن الحدود الفاصلة بين قراءة تكتفي بالفروع وقراءة تتجاوزها إلى الجذور.

لقد كانت القصة القصيرة ومازالت الفن الأقرب للتعبير عن روح العصر، وهو ما يعني بالضرورة قدرتها على اكتشاف الجمال الكاشف بدوره عن قدرات كاتبات القصة القصيرة السعودية التي كانت واحدة من أقرب فنون الكتابة لديهن، وهي الفن الذي أتاحته اللحظة التاريخية وظروف المجتمع العربي عمومًا والسعودي خصوصًا وهو ما يؤكده الدكتور العوين بقوله: «كان هذا الفن «القصة القصيرة» الملجأ والمستراح والحجاب الشفيف الرقيق الذي تظهر من خلاله المرأة الكاتبة شجونها وهمومها وتطلعاتها وتذمرها وقلقها النفسي وتوقها إلى التحرر من القيود الاجتماعية المتخلفة التي كانت تحاصرها لتكتشف في هذا الفن الغامض المكثف الانتحالي الوهمي عالمها الخاص»[2]، إن كشف العالم الخاص أو التعبير عنه ليس تقريرًا يكتب لبيان حالة أو إثبات واقعة وإنما هو فن يأتي الجمال في مقدمة شروطه.

---

(1) السابق ص 12.

(2) د. محمد بن عبد الله العوين: **كتابات نسائية متمردة**، رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2009، ص 11.

حديث الجماليات

لا تتشكل الجماليات من الموضوع، أو من الفكرة فكم من فكرة تبدو رائعة أفقدها قلم روعتها وكم من فكرة تبدو بسيطة صنعت فنًا لا ينافس، حديث الجماليات يتأطر في عرض الفكرة وكيفية التعبير عنها ورسم شخوصها، ونظام الكاتب في طرح رؤيته وصياغة تفاصيل السرد، والقدرة على تحريك العالم المسرود وفق قوانين تخص النص دون غيره، وما يبدو عامًا، شائعًا من أنظمة السرد هو شديد الخصوصية حين نعاود النظر في صناعة الكاتب وطريقة إدارته لمقدرات عمله، من هنا تتأسس جماليات النصوص حين تدار جيدًا في صناعتها ويدركها متلقيها بقدر يليق بها من العمق، فكم من جملة تبدو بسيطة في ظاهرها لكنها تحيل إلى عمق يمنحها قدرها من الدلالة، ويحقق لها قدرها من الجمال، وكم من مفردة أجاد كاتبها وضعها في موضعها المناسب وأدخلها في شبكة من العلاقات مع غيرها فتحملت عبء إنتاج مالم ينتجه نص كامل.

الجماليات هي مايجعل من إنتاج النصوص متعة ومن تلقيها متعة لايشعر بها إلا من هو قادر على تذوقها، وكل عمل يحقق لمنتجه المتعة جدير بأن يحققها لمتلقيه بدرجة أو بأخرى: «تجربة الكتابة متعة تستعصي على الوصف، لا يمكن لكاتب أن يحيط بحدود متعته الخاصة حين يقع على الفكرة، أو حين تطاوعه أدواته على كتابتها، الكتابة متعة حية، تجربة متجددة»[1].

الجماليات أو مناطق الجمال في النص هي ما تجعل المتلقي

---

(1) سهام صالح العبودي: **شرفات ورقية**، قراءة في كتب ـ المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2018، ص 36.

بعد النص ليس هو قبله، فقد تغير شيء ما تسلل عبر التفاصيل الجميلة أو الجمال في كليته حين يقدمه النص ويتذوقه متلقيه.

تقر هذه الدراسة باكتشاف الكثير من جماليات السرد في النسخة الأنثوية للقصة القصيرة السعودية، غير أن مساحتها المتاحة لا تفي بطموحها لعرض جانب كبير من مكتشفاتها لذا فإنها لا تدعي قدرتها على الإحاطة بالمدونة السردية المشكلة للنسخة، ولا تدعي الإحاطة بمكتشفاتها أو الإلمام بما يمكن للآخرين اكتشافه في قراءات أخرى قد يتحقق لها مالم يتحقق لهذه الدراسة، ولأنها مسيجة بظروفها فإنها ستتوقف عند عدد من المظاهر الجمالية بالقدر الذي تتسع له مساحتها.

1 ـ سبيكة العنوان

آخر مايكتبه الكاتب هو أول مايقرأه القارئ: **العنوان**، بوصفه أول مايكشف عن الظاهرة الأسلوبية للكاتب وأول ما يمنح المتلقي الخيوط الأولى لاكتشاف لغة الكاتب وبوصفه العينة الأولى لمعجم الكاتب ولغته وطريقة تعامله مع اللغة، وهو ما يستلزم عناية خاصة من الكاتب، ويتطلب وعيًا خاصًا من القارئ الذي يفقد الكثير إن هو تعامل مع العنوان بوصفه مجرد علامة نصية عابرة لابد أن توجد لمجرد الإعلان عن النص أو عالمه، فالعنوان يكون بمثابة مبتدأ خبره النص، وهو ما يجعل منهما (المبتدأ والخبر) سبيكة يصعب الفصل بين مكوناتها، أو الدخول في عملية تأويل للسبيكة اعتمادًا على مكون واحد منها دون الآخر.

دون الخروج من دائرة المكونات المتداولة للعنوان[1]، تتعدد

---

(1) يخضع العنوان لخمسة مكونات: الفاعل ـ الحدثي ـ =

طرائقه في المدونة، متخذة أنظمتها لتشكيل سبيكة لغوية تقوم على تعدد ماثل من الأشكال، يمكننا الوقوف عند بعضها مقاربين دلالته النصية، ويمكننا الوقوف عند نظامين أساسيين للسبيكة يحققان سمتين أساسيتين في نظام العنوان:

- نظام قائم على الطول: يقترب العنوان من صياغة الجملة المكتملة نحويًا، الناقصة دلاليًا، وتتنوع بين الجملتين الاسمية والفعلية وإن كانت السمة الغالبة للأولى على حساب الثانية، يأتي العنوان جملة مكتملة نحويًا، ومن أنماطها:

1 ـ **الجملة الاسمية** في تركيبها التقليدي (المبتدأ والخبر): مذكرات يوم لم يولد بعد[1] ـ الهجرة السرية للأشياء[2] ـ الحب هو القصة كلها، رجل في الشقة المقابلة، للحب سن قانوني[3]، وفي هذا النوع من العناوين تصبح الجملة المكتفية بذاتها نصًا موازيًا دالًا على مايتصدره من سرد مع اختلاف طبيعة الجملة المشكلة للعنوان، فالعنوان الأول تجد المذكرات صداها في النص بوصفها اصطلاحًا لما أنتجه السارد من تفاصيل سردية، والجملة السردية في

= الزماني ـ المكاني ـ الشيئي، انظر: شعيب حليفي: **النص الموازي** ـ مجلة الكرمل ـ نيقوسيا ع46، 1992 ص82 وما بعدها.

(1) نوال السويلم: **بانتظار النهار** ـ أثر للنشر والتوزيع ـ الدمام 2018، ص 35

(2) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء** ـ المفردات ـ الرياض 2015.

(3) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات** ـ مطابع شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ـ جدة 1423هـ.

العنوان تبدو اختزالًا للنص أو تعريفًا لمحتواه، وتعطي مساحة أولية لتوقع ما يطرحه النص على متلقيه.

2 ـ **الجملة الفعلية**: يرحلون شتاء[1]، هل أملك الجرأة، أضاع علبة التبغ، لم تعد تحتمل، وانطلق المركبان، وبقيت صورتي، كيف أتخلص من أستاذ الموسيقى؟[2]، وفي هذا النوع يكون للفعل فاعليته في تشكيل جملة العنوان أولًا وفي تحريك ذهن المتلقي ثانيًا، وفي انطلاق عملية الحكي ثالثًا، ويكون الفعل نقطة محورية في أداء الدلالة النصية للعنوان.

- نظام قائم على التكثيف اللغوي: ويتشكل من مجموعة أنماط، منها:

- **المفردة الواحدة شديدة التكثيف**: سبعة ـ الزومبي ـ لقاح ـ مسؤولية ـ عشرولوجيا[3]، اتجاه، ضي، انطفاء[4]، زنجبيلة، شهار[5]، تعرية، شتات[6]، نوع من العناوين تنطبق عليه كثير من الشروط الفنية والجمالية للعنوان وفي

---

(1) نوال السويلم: **بانتظار النهار**، ص 30.

(2) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات**.

(3) نوال السويلم: **بانتظار النهار**.

(4) هديل الحضيف: **ظلالهم لا تتبعهم** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2004.

(5) فوزية الشداد الحربي: **ليتني ماتلوثت بك** ـ المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2010.

(6) زينب الخضيري: **رجل لا شرقي ولا غربي** ـ نادي الرياض الأدبي 2013.

مقدمتها الغموض اللازم لتشغيل مساحة من التشويق تكفي لمواصلة الرحلة عبورًا من العنوان إلى النص، والمفردة الواحدة في تصدرها للنص تجعل منه لاحقة سردية تتعالق به ويكون على المتلقي اكتشاف ماتتضمنه من مزايا يجعلها صالحة لتصدر النص.

- **سبيكة المضاف والمضاف إليه**: برعم الخوف.. برعم الأمل، سطر الخلاص[1] ـ ورقة الكافور، سرير فرويد، شريك العمر، حصة الرسم، قرصة النحل[2]، ذات إملاق، عالم بلقيس، سر أنثى[3]، نوافذ الورد وأعناق الشياطين، قطرة دم، فتاة المنديل[4]، أديب الشعب، ملك العالم الجديد[5]، خيبة أمل، عودة حق، بقايا امرأة على حطام طفلة، ندى الذات، زيف عار وجه الماء العكر، وجه لقاء، غالي الأثمان، تساقط الأقنعة[6]، صمت التفاصيل، ضجيج الأوراق[7]، والعنوان بنظامه القائم على الإضافة يمثل نظامًا تقليديًا

(1) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء**.
(2) فاطمة عبد الحميد: **كطائرة ورقية** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2010.
(3) شمس علي: **طقس ونيران** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2008.
(4) شروق الخالد: **أعناق ملتوية** ـ دار الفكر العربي للنشر والتوزيع ـ الدمام 2010.
(5) هيام المفلح: **صفحات من ذاكرة منسية** ـ ط2، 2013.
(6) آمنة الذروي: **احتراق تحت الرماد** ـ قلم الخيال ـ الرياض 2017.
(7) نورة الأحمري: **انعتاق** ـ الدار السعودية للنشر والتوزيع ـ الدمام 2003.

يتكرر بكثرة منتجًا صيغة تبدو منغلقة على نفسها عبر السبيكة، غير أن العلاقة بين عنصريها تفتح مجال التأويل عبر الانتقال من العنصر الأول إلى الثاني المفضي إلى النص، حيث يكتسب المضاف التعريف بالمضاف إليه ويكتسب المضاف إليه منطقيته وتعريفه بامتداد الحدث واكتمال تفاصيله عبر النص.

- **الصفة والموصوف**: وحشًا كاسرًا، البواب الأمين[1]، حفلة تنكرية، المعركة الأخيرة، الصقيع الأحمر[2]، تمثيل إيمائي، صيف خاص، ظل منكس[3]، طقوس غير شرعية، المرأة الأخرى[4] في التدرج من الموصوف إلى الصفة إلى النص يصبح النص نوعًا من التدليل على الصفة وأحقية الموصوف بها.

4 ـ **سردية الأشياء**: تؤكد الأشياء حضورها ليس على المستوى الجغرافي بأن تكون مجموعة من العناصر لملء الفراغ الفيزيائي للمكان وإنما مشاركة في الدلالة أولًا وفي الكشف عن قدرات الكتاب على توظيفها، إلى درجة أن الكتاب يتفاضلون في قدراتهم على التوظيف فما يحسن كاتب توظيفه، قد لا يحسنه كاتب آخر.

---

(1) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات**.

(2) هيام المفلح: **صفحات من ذاكرة منسية**.

(3) سهام العبودي: **خيط ضوء يستدق** ـ المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2015.

(4) زينب حفني: **نساء عند خط الاستواء** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1996.

تفرد الكاتبة **سهام العبودي** القصة الأولى في مجموعتها «الهجرة السرية للأشياء» معتمدة عنوان القصة عنوانًا للمجموعة وهو ما يجعل العنوان مفروضا على النصوص ومسيطرًا في دلالته على بعض جوانبها تتعاضد جميعها في الأخذ منه بطرف، والساردة تكشف عن وعيها حين توظف الأشياء مانحة إياها دورها في تشكيل العالم: «**حين لا يسعني أن أنجز للأشياء حالتها المثالية التي أتصورها فإنني أهبها سكينتها الأبدية: أسكت صوتها الخفي، أمارس هذا كثيرًا مع الأكواب والأطباق المشروخة: أخلصها من نزيفها، وأنهي ألمها الداخلي أهبها موتًا رحيمًا، أحطمها، فأنا في النهاية مكلف لسبب لا أعرفه بحياة الأشياء: ملتزم أن يكون كل شيء مثاليًا، أو لا يكون: أنا موبوء بفكرة أن أقضي على مشاعر الألم والوحدة والوحشة والنقص التي تكتنف الأشياء من حولي، أو أن أسلمها إلى فردوسها الأبدي وآخرتها الموعودة التي تناديها**»[1] تكشف الساردة عن وجهتها، وتحدد هدفها الأسمى معلنة عن قانونها في التعامل مع الأشياء جاعلة المتلقي يدرك هدفها بوصفه دستورًا، مما يسهل عليه عملية إدراك طبيعة عمل الساردة التي تمنحه مفاتيح قراءة العالم.

تعلن الأشياء نفسها منذ العناوين التي تأتي محملة بعناصر شيئية لا يكون حضورها مجانيًا، وحيث قدرة المرأة على الوعي بالتفاصيل الدقيقة ينعكس على توظيفها للأشياء في

(1) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء**، ص 12 ـ 13.

حضورها السردي، القاصة سهام العبودي التي تصدر مجموعتها الأولى بعنوان شيئي «خيط ضوء يستدق»، تصدر مجموعتها الثانية بمفردة صريحة عن الأشياء تمنحها جانبًا من إنسانيتها ولا تكتفي بطرح مشاعرها نحو الأشياء وإنما تجعلها بمثابة المعادل الموضوعي للإنسان، التعبير عن آلامه، والساردة عندما تعتمد ضمير الخطاب تعلن صراحة اتهامها للإنسان بانه سبب آلام الأشياء:

«لنكن منطقيين الآن هذه ليست آلام الأشياء أو صرخاتها: إنها صرخاتك المخبوءة فيك لا أعرف لم؟... أنت تعول على شعور مستعار، تنفي آلامك إلى مدائن الأشياء، لكن الأشياء ستبقى منفى! المنفى ليس وطنًا أصيلاً، ولذا أنت لم تشف، آلامك تطاردك كما يطارد منفيّ وطنه، ستوجعك المطاردة ولن يمنحك الشيء سبيل النجاء، بل سيوجعك أكثر»[1]، في كثير من النصوص تفرض الأشياء سطوتها على الإنسان حين يتعودها وتصبح شريكة له في الحياة، والساردة هنا تضيف بعدًا جديدًا حين تجعل الإنسان يفرض سطوته على الأشياء فينغص عليها حياتها.

ومع تعدد الأشياء وخصوصًا في نوعها الجامد (مجموعة الجوامد خلافًا للكائنات الحية) يصبح من الصعب تتبعها في نصوص النسخة الأنثوية، لذا يقتصر عملنا هنا على رصد بعض الأشياء الأبرز في بعض نصوص المدونة السردية، ومنها النافذة التي تكتسب أبعادًا نفسية وسردية تربط بين

(1) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء**، ص 14 ـ 15.

عالمين تكون النافذة بمثابة الرابط بين العالمين ودلالة كل منهما على الآخر:

«نافذة»: «**يد قلقة تدق نافذة سيارتي، تقلب كرتون العلكة بين راحتيها، وجهها الغائر في البراءة والتعب، كان ذاكرة للشارع، رأيت من خلاله كم سيارة عدت من هنا**»[1].

تضم القصة مجموعة من الرموز الدالة على عالمها: اليد في دلالتها على الفتاة الصغيرة ـ كرتون العلكة في دلالته على المستوى الاجتماعي والاقتصادي للفتاة ـ السيارة في دلالتها على المستوى الاجتماعي الأعلى من مستوى الفتاة (سواء سيارة الساردة أو سيارات الآخرين بما تدل عليه من المستوى نفسه) ـ البراءة والتعب في دلالتهما على إنسانية معذبة صارت سجلًا لمشهد يومي يختزل تجربة جديرة بالتوقف لديها واستيعاب أسبابها ونتائجها وهو ما يستدعي بالأساس وعي الساردة للعمل في مجال الذاكرة التي تتشكل في الشارع من مجموعة الأحداث المرتبطة بمن عبروا الطريق.

النافذة لم تكن مجرد مساحة لرؤية العالم من وراء الزجاج، حيث تتجاوز هذه المساحة الضيقة إلى ما هو أوسع وأعمق فالنافذة لا تنفتح على عالم خارج الذات، النافذة تنفتح بالأساس على الداخل، حتى وإن اعتقدنا أن السارد يقص عن ما هو خارج فإنه لا يرى ما هو خارج إلا برؤية لا تستقيم إلا بوعي من داخله، مما يجعل من النصوص جميعها

(1) فاطمة عبد الحميد: **كطائرة ورقية**، ص 83.

نوافذ للاكتشاف ويكون على المتلقي أن يدرك ذلك تحقيقًا لما تستهدفه النصوص، وما يحقق خطاباتها: «**وإن كانت ثمة نافذة في كل قصة لاتزال معلقة على الحب فأرجوك أن تزيح الستائر وتشرع درفتيها لئلا تظل زاوية محرومة من شعاع الحب**»[1].

في قصتها «**الرجل الغريب**» تجعل أميمة الخميس من النافذة معادلًا موضوعيًا لما هو داخل الأنثى التي تتولى أمر السرد وتطرح تجربتها الإنسانية: «**أتطلع عبر النافذة حيث أشجار الحديقة ملتفة على أكمام صمتها، الجدران بيضاء شاحبة توغر صدري من أجل المزيد من الوحشة، فهي لم تكن يومًا شاشة ترتع فوقها أحلام يقظتي**»[2]، النافذة هي داخل الذات والنظر إليها يكشف عن الداخل أكثر مما هو للخارج والضوء المنبعث ما هو إلا وعي الشخصية في كشفها للعالم بهدي من خبراتها: «**فوق الجدار الأيمن وعلى ضوء النافذة الشاحب كان هناك لوحة لفتاة غامضة ذات شعر ناري كثيف متناثر، وقد امتلأت خلفية اللوحة بأوراق الشجر المتساقطة، كأنها حواء تسقط من الجنة**»[3].

الصندوق: يمثل علامة سردية لها طابعها الخاص في النصوص الأنثوية، يستمد قوة حضوره من انتشاره الواسع

(1) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات**.

(2) أميمة الخميس: **الرجل الغريب**، ضمن كتاب «أصوات قصصية» ـ مصدر سابق ص 60.

(3) السابق نفسه.

في ألف ليلة وليلة[1]، مرتبطًا بكونه مكمن الأسرار ومصدر الخوف، وصناعته حالة من الترقب والتطلع لفتحه فكل الصناديق القديمة تكون مغلقة على أسرارها، تنتظر طويلاً من يفتحها لفض خصوصيتها وكسر حاجز الخوف من خلالها.

بوصفه علامة ممتدة الحضور في خصوصيات المرأة، وقد وجد امتداده في صورة عصرية عبر الحقيبة النسائية التي تمثل واحدة من لوازم المرأة في العصر الحديث، مما يجعل منها نوعًا من التطور للصندوق القديم بما تتوافر فيه من خصوصية تكاد تمثل حصنًا ليس من السهل اختراقه بوصفه مخزن الأنوثة ومعقل أسرارها، حصن شديد الدلالة على صاحبته، يتسم بالغموض فليس بإمكان أحد أن يفتش في مكوناته أو يكشف أسراره، في قصتها «السحارة» ترسم بدرية البشر صورة سردية للصندوق الملازم للعمة والدال على ملكيتها الخاصة: «**كان لعمتي صندوق كبير من خشب السنديان**

---

(1) ورد في الليلة الخامسة والخمسين من ألف ليلة وليلة: «فدخلوا وحطوا الشمع وحفروا حفرة على قد الصندوق بين أربعة قبور وصار كافور يحفر وصواب ينقل التراب بالقفف إلى أن حفروا نصف قامة ثم حطوا الصندوق في الحفرة وردوا عليه التراب وخرجوا من التربة وردوا الباب وغابوا عن عين غانم بن أيوب. فلما خلا لغانم المكان وعلم أنه وحده اشتغل سره بما في الصندوق، وقال في نفسه: يا ترى أي شيء في الصندوق؟ ثم صبر حتى كشف الصندوق وخلصه ثم أخذ حجرًا وضرب القفل فكسره».

تسميه (سحارة) مرصع بقطع نحاس مدورة ومزلاجه الذهبي الصغير يصر في يدها، ويدغدغ فرحي كلما هممت بفتحه، كنت وأنا طفلة لا أمل التنقيب فيه»[1]، محتفظًا ببعض سماته القديمة ترسم الساردة الطفلة علاقتها بالصندوق المنطبع في ذاكرتها بكل تفاصيله، وبما يشكل مساحة من وعيها بالعالم حتى يصبح جانبًا من تاريخ حياتها: «**أشارت نحو السحارة، وقلبي يتهشم ببكاء مر، أنظر إلى صندوقها، ثم إليها لأدرك ماذا تقول: يا بنتي هذه السحارة لك، لقد كانت سلواك وأنت طفلة، ومخبأك من زوجة أبيك، عندما كنت صغيرة، كانت دموعك تجف وهي تبرق حين تنظرين إلى حلواها، وتدخلين فيها ناسية أوجاع الأطفال الهشة، ثم أضافت وهي تخفض صوتها:**

هذه السحارة فيها سر عجيب، ستظل تحملني داخلها، سأنصت لك، وأراقبك منها بعناية وحين تريدينني ستجدينني

---

(1) بدرية البشر: **السحارة** ضمن كتاب «أصوات قصصية» ـ مصدر سابق ص 72، وفي كتابه «حكاية سحارة يقدم عبد الله الغذامي وصفًا ثقافيًا لها»: «يستعمل أهلنا من سالف أيامهم صندوقًا من خشب مطعم بالمعدن ومزين بنقوش وحفريات وزركشات تحيط به، وتستعمله النساء لحفظ حوائجهن من المصاغات والحناء والورد والمهم من الأوراق والمستندات ويحفظ في غرفة النوم، وتفوح منه روائح البخور والحناء مثلما تختلط فيه المحفوظات ويسمى (السحارة)» د. عبد الله الغذامي: **حكاية سحارة** ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت 1999 ص 5.

قريبة منك»[1]، تمنح العمة الصندوق لابنة أخيها التي تمثل جيلًا تاليًا مما يعني انتقاله ميراثًا للجيل الأحدث حاملًا جيناته الوراثية وممثلًا لسيرة ذاتية للأجيال، وهو ما يتأكد من وجه التشابه الذي يكون اكتشاف الساردة الأخير: «**رفعت المرآة بحذر أضحك على طفولتي، كانت عمتي تحملني في كل مرة افتح فيها الصندوق إلى النظر في وجهي، كان وجهي يظهر في المرآة وظلام الليل يخدعني فأعتقد أن وجه عمتي هو الذي يظهر لي، وضحكت أكثر حين أدركت إلى أي حد كنت أشبه عمتي**»[2]، تأكيدًا للعلاقة بين الساردة والصندوق يتبدى الشبه بينها وبين مضمون الصندوق بوصفه أشياء تمثل تاريخها الممتد، وتراثها المتجدد.

5 ـ **السؤال / أسئلة النص**: كل نص لا يطرح أسئلته لا يعول عليه، هكذا يعتمد مبدأ النص متعدد المستويات عميق الرؤى، أسئلة النص تثيرها التفاصيل ويطرحها نظام السرد لتكون وسيلة لتنمية وعي المتلقي بموجبات التأويل، والنص موضع الأسئلة ومثيرها ليس ملزمًا بتقديم أجوبة، ولكنه يقدم ما يعين على تفهم الإجابة والتوصل إلى جوهرها، النص على حد تعبير القاصة سهام العبودي: «**هو جملة من الأسئلة الأبدية، والإشارات الخالدة التي لا تفقد إمكانية الاستدلال بها، أو فضول الإجابة عنها**»[3]، السؤال في

(1) السابق ص 73.

(2) السابق ص 74.

(3) سهام صالح العبودي: **شرفات ورقية**، قراءة في كتب ص 37.

مرحلة أولى وسيلة يعتمدها المتلقي للوصول إلى غايات النص، أن تسأل فهذا يعني أنك تحاور النص حوارًا يليق بعقليتين متكافئتين: عقلية السارد وهو يقدم التفاصيل، وعقلية المتلقي وهو يجتهد في استيعاب الظاهر وما وراءه، ويجمع شتات التفاصيل وصولًا إلى مستهدفاتها، وسؤال المتلقي عن ماهية الأشياء وعلاقاتها ومساحة حركتها وكيفية الحركة، ونظام عمل الأشياء يفضي كل ذلك إلى إدراك مساحات الجمال هناك في عمق النص الذي يطرح أسئلته وفق طريقتين أساسيتين:

- **الأولى: السؤال المباشر اليقيني**: وهو سؤال يطرحه السارد صريحًا مباشرًا معتمدًا على يقينه الخاص، ذلك اليقين الذي يقبله المتلقي واضعًا سارده في موضع الثقة لطرح الأسئلة ومانحه حق طرحها، في قصة خلف السياج لشيمة الشمري، يأتي السؤال خاتمة لنص يصور العالم سجنا كبيرًا من منظور الساردة التي ترى الجميع خلف سياج تشفق عليهم منه وفي اللحظة التي تؤكد يقينك أنها تقصد مجموعة محددة من الناس تكتشف أن الجميع خلف السياج: «**هم هناك يسيرون بلا هدى..يتصارعون..يبكون...ينظرون إلي برجاء**»[1] يمارس الناس حياتهم وفق مفرداتها العادية فالبكاء والصراع مفردات حياة لكنها حياة داخل السياج، حياة مسيجة بقيود من صنع الأشخاص أنفسهم لأنهم لا يدركون أو لا يريدون أن يدركوا سببًا لهذه القيود،

(1) شيمة الشمري: **خلف السياج**، ضمن كتاب مائة قصة عربية قصيرة، تحرير: جبير المليحان ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2015 ص 100.

والساردة تطرح سؤالين يبدوان مباشرين ومنطقيين في ظروف النص لكنهما يأخذان متلقيهما إلى منطقة الرمز إذ السياج لا يخص شخصًا بعينه ولا يخص قضية إنسانية محددة وإنما هو سؤال الوجود الذي لم يطرحه هؤلاء فتتولى الساردة بما تملك من وعي وبصيرة أن تطرحه، أول الأسئلة: «**ذات ليلة طويلة.. سألت: لماذا أنتم محتجزون هكذا؟! ولم أتلق إجابة شافية، بل كنتم تهزون رؤوسكم بحسرة..!**»[1]، وثاني الأسئلة يأتي في النهاية: «**جل ما أفكر فيه هو هؤلاء المساكين متى يتحررون من هذه السياج اللعينة**»[2]، ليكون السؤال في النهاية سؤال الوجود عن كنه السياج أولًا وعن توقيت إدراكهم لطبيعة السياج الذي اختارت الساردة المصطلح الدال عليه بعناية، حيث السياج يشير في استخدامه الأكثر تداولًا إلى القيود المعنوية أو الحدود غير المدركة بالبصر[3]، وهو ما يؤكد رؤية الساردة على القيود غير المبصرة التي يعيش وراءها من لا يمتلكون القدرة على إدراكها فقط يتحسرون على حالهم دون وعي بما هم فيه.

---

(1) السابق نفسه.

(2) السابق ص 101.

(3) انظر لسان العرب مادة (سوج) ويؤكد هذا الشعر العربي في إيراده المفردة وتوظيفه لها، من ذلك قول الشريف المرتضى:

لَو شِئتُمُ أَن تَعلموا لَعَلمتمُ عِلمي فَلَيسَ على العلومِ سياجُ

وقول خليل مطران:

فَأَمَّا وَقَدْ بَانَ المَهِيبُ سِجَالُهُ وَبَاتَ سِيَاجُ الفَضْلِ جِدَّ مُهَدَّدِ

وقول جميل صدقي الزهاوي:

بنى العروسان بيتًا له الشقاء سياج

وفي مجموعة «**الهجرة السرية إلى الأشياء**» يتصدر السؤال عنوان القصة الرابعة من المجموعة «من يقرأ الشمس؟»، وتتعدد الأسئلة في صورتها الجزئية في سياق القصة وبقية قصص المجموعة، أسئلة ذات طابع شعري دال يتجاوز المباشرة إلى المجاز ويتحلل من اللغة المباشرة التقريرية لمصلحة اللغة الشعرية، والساردة تعتمد نظام الحزمة المكتملة من الأسئلة المطروحة دفعة واحدة: «**هل أتطاول بادعاء الحكمة؟ هل ينبت في قلبك شك بأن ما تخلفه المرارات والآلام من اليقين هو سورة من استسلام لايرقى إلى حد الحكمة؟ وبأن الفلسفة هي حبال العاجزين الذين يخرجون من حفر آلامهم بحبال الكلمات الثخينة، بالرصانة المفتعلة**؟»[1]، تتعدد مستويات السؤال متدرجة من مستوى طابعه الحواري في إحالته إلى الذات داخل النص، إلى مستوى الحوار ذي الطابع الوجودي عندما يتسع مداه ليصل إلى الذات خارج النص وقد تنمذجت داخله ليكون الداخل ما هو إلا علامة تحيل إلى الخارج رابطة النص بمحيطه الإنساني والعلامة بنسقها الثقافي داخل هذا المحيط، توسيعًا للدوائر التي يتحرك فيها النص وفق مجموعة العلامات المتضمنة، والعناصر الدالة منها، ويستمر النص في طرح أسئلته، وتستمر الأسئلة في تحريك المتلقي بين تفاصيل عالم النص من جهة، وتفاصيل عالم النص في علاقته بالنص الأوسع المحيط الإنساني خارجه.

---

(1) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء**، ص 33.

وما بين العنوان والنص يأخذ السؤال موقعه في مواضع متنوعة لا تتوقف عند النص والنص الموازي، فقد يأتي الإهداء أو عبارة التصدير في صيغة سؤال، كما في مجموعة «انعتاق» لنورة الأحمري: «**ما معنى الحياة؟، سؤال كان ينخر في نفسي منذ أمد بعيد...، ولم أتمكن من الإجابة عليه بأكثر من أنه.... انعتاق مهدى بالأمل الخالد إلينا . . . .**»[1]، في موقعه بوصفه منطقة عبور بين العنوان والمتن يبدو السؤال في مستواه الأول خاصًا بصوت الكاتب حيث مجموعة العتبات الأولى تنتمي إلى الكاتب قبل إسنادها إلى عالم النصوص وهو ما يجعل من الإهداء علامة على حضور الكاتبة مما يجعل من الإهداء نصًا يحيل إلى الكاتبة قبل النص وبعده، قبله بوصفه سؤالًا وجوديًا بالنسبة لها، وبعده بوصفه سؤالا يرتبط بالنص ويجعل منه مساحة تأويل وخصوصًا حين يجعل من النصوص هدية للذات في محيطها الجمعي، والانعتاق بوصفه حالة إنسانية تعني وجود وسطين: وسط يجتهد الإنسان في الانعتاق منه، ووسط ينعتق الإنسان إليه حتى لو كان الانعتاق فكرة يعتنقها الإنسان للخروج من حالة ما فالانعتاق يعتمد على قوة ذاتية تمنح الإنسان القدرة على الخروج من السلبي إلى ما يراه إيجابيًا.

السؤال في هذه الوضعية يبدو سؤالًا مجنحًا يحيل على ما هو خارج النص غير منكفئ على ما هو داخله، وكلما تعددت الأسئلة في النص الواحد ارتفع سقف البعد عن يقين الذات إلى يقين الجماعة، ومساءلة الثقافة الإنسانية كلها أو ثقافة اللحظة التاريخية، تقيم القاصة هيام المفلح قصتها

---

(1) نورة الأحمري: **انعتاق**، ص 5.

«بحر الرماد» على مجموعة من الأسئلة تتخلل السرد يصل عددها إلى ستة عشر سؤالًا، توظف شخصية الحفيد للقيام بدور المتسائل الباحث عن المعرفة، لكنه على حد تعبيرها في استهلال القصة «**بفضول طفل فتح باب ماضيهما عنوة: جدي كيف تزوجت جدتي؟**»[1]، فيكون السؤال الأول مفتاحًا لعالم الماضي، وفي توالي الأسئلة تعبير عن يقين الذات في قدرتها على طرح الأسئلة لفض مغاليق العالم، واكتشاف دواخل النفوس، كما أن تواليها ضامن لاستمرار الحوار، وكاشف عن رغبة المتحاورين في إقامة التواصل بين طرفيه غير أن الأسئلة بقدر قيامها بدورها في الكشف عن طبيعة اللحظة الإنسانية فإنها تجنح إلى التعبير عن حالة الواقع الإنساني ففي لحظة ما يتحول السؤال من كونه خاصًا بذات داخل النص إلى خطاب إنساني خارجه، حيث يمكن استعارته للقيام بدوره على مستوى أعم وأشمل من الذات المنفردة، متضمنًا بعض الإدانة: «**أيها المراهق الجريء: من أين لمثلي أن تعرف ما هو الحب؟ في يوم وليلة صادروا طفولتي، قالوا إنك اليوم كبرت، وبعد ليال معدودة حشروا جسدي الصغير في ثوب كبير، ثم أخرجوني من بيت أهلي مع رجل، لم يتجرأ نظري على ملامسة وجهه ولو خفية! أصبحت زوجة، وما عرفت: لماذا وكيف؟**»[2].

---

(1) هيام المفلح: **بحر الرماد**، ضمن كتاب «أصوات قصصية» ـ مصدر سابق ص 415.

(2) هيام المفلح: **بحر الرماد**، ص 416.

الثاني: سؤال غير مباشر متحرر من يقين السارد منتميا إلى يقين المتلقي حيث يعتمد إدراك السؤال أو تحصيل مضمونه على وعي المتلقي وما يتوصل له متلق لا يتوصل له غيره، وهو ما يعني أن النصوص تطرح هذا النوع من أسئلتها بقوة التلقي أكبر مما تطرحه بقوة السارد، وما يكون سؤالًا لمتلق على قدر خبراته قد لا يكون كذلك بالنسبة لمتلق آخر، وهي أسئلة كلية قد تأتي مفرودة على النص بكامله، تبدأ أحيانًا بالسؤال عن كنه النص نفسه، وطرح أسئلة عن تفاصيل بعينها فيه، ولكنها تفاصيل تتضام لتشكل سؤال النص الأكبر، وقد تصل إلى السؤال عن حلول مصطلحات تخص إنشاء النصوص نفسها تتصدر النصوص أو تحيل إليها بعض النصوص، وهو ما يتكشف بداية في نصين يعتمدان مصطلحين يخصان الكتابة الأدبية: معادل موضوعي[1]، الراوي العليم، ينتمي الأول إلى الكتابة على تنوع أجناسها، ويختص الثاني بالكتابة السردية، ولأنهما يأتيان عنوانين لنصين فإن أسئلة تتشكل عن طبيعتها أولًا وطبيعة علاقتهما بالنصوص ثانيًا، وهو ما يضع المتلقي إزاء وضعيتين: وضعية العارف مسبقًا بما يعنيه المصطلحان، وفي هذه الحالة يتجه إلى الربط بين المصطلح والنص، أو وضعية غير العارف فيكون عليه أولًا تحقيق المعرفة قبل الاتجاه على الربط بين النص الموازي (العنوان) والنص المتن (القصة نفسها).

6 ـ المكان: في مجملها تعتمد القصة القصيرة الحديثة

---

(1) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء**، ص 85.

على الأمكنة غير المحددة، تلك التي لا يكون حضورها مباشرًا مشارًا إليه بما يحيل إلى أمكنة بعينها في الواقع المتعين خارج النص، وقليلة هي النصوص التي تقترب من عالم الواقع (خارج النص)، ذلك الواقع الحاضر بأمكنته قبل القصة، والأمكنة سابقة على وجود النصوص، مؤثرة في وجودها، موظفة لإنتاج دلالتها، تلعب دورها في تنشئة أشخاصها، وتكوين وعيهم وثقافتهم وأبعادهم المختلفة.

في قصتها «**يوم هناك**»[1] تفكك القاصة أمل الفاران عنوان قصتها، تحديدًا العلامة المكانية (هناك) إلى خمسة عناوين تشير إليها القاصة في هامش يعقب نهاية القصة «العناوين بداية كل مقطع هي أسماء أماكن قديمة في بلدتي، أما المقصورة فهي مكان اجتماع الرجال»[2]، والأمكنة: العصلة ـ الفرشة ـ المقصورة ـ الحليلة ـ البطحاء، تحرك متلقيها إلى معرفة وجودها تحريًا للدقة في استكشاف ثقافة المكان وعلاقته باللحظة التاريخية وصولًا إلى ما تتغياه الساردة من دلالة خطابها السردي، وهو ما يحيل المتلقي إلى مساحة من جغرافية المكان خارج النصوص، والساردة تحرص على طرح ثقافة المكان على النصوص منتجة جماليات المكان في بعده الثقافي حيث يصبح المكان شديد الخصوصية لأبنائه مانحًا إياهم هويتهم الأصيلة.

(1) أمل الفاران: **يوم هناك**، ضمن كتاب «**أصوات قصصية**»، مختارات من القصة القصيرة السعودية ـ مصدر سابق ص 50.
(2) السابق ص 53.

تتسع الدوائر المكانية من فضاءات غير محددة أقرب إلى التمثيل الذاتي للمكان:

- أمكنة غير محددة، تبدو ظاهريًا تحيل على أمكنة متخيلة تمامًا غير أن خواصها وأنساقها الثقافية الفاعلة في النصوص تحيل إلى أمكنة يدرك القارئ طبيعتها أو تتكشف له سماتها، في قصة «**يرحلون شتاء**» لنوال السويلم، تطرح القصة مكانًا عامًا يمكن حلوله في أي مدينة، لكنه يأتي مكانًا مجنحًا يحيل إلى شبكة من العلاقات المكانية المتخيلة التي تتعدد بعدد الشخصيات المطروحة نصيًا: «**الأسئلة البريئة هي الحبل السري الذي يشدنا نحن الأربعة، هي الحجر الذي نلقيه كل مساء في بحيرتنا المشتعلة بحكمة الفلاسفة ونحيب الشعراء، وأغنيات الفقراء، في المقهى نتحلق حول مائدة مربعة، ونبتكر للأرض دورة ثالثة حول ذواتنا الأربعة**»(1)، يمنح الاستهلال قدرًا من التخيل لمكان افتراضي فحيث يكون هناك أشخاص وأحداث، هناك مكان يجمع هؤلاء، مكان قادر على تحقيق قدر من الأمان اللازم للاجتماع، قادر على احتضان العلاقة الإنسانية محافظًا على الحبل السري للعلاقة، وقبل أن يستنيم القارئ للمكان المتخيل باهت الملامح الذي قد يحيل إلى تجربته وخبراته بالمكان، يبادر السارد إلى طرح مكان عام (المقهى) أو المكان الهدف ذلك الحيز الذي يحيل بدوره إلى أمكنة أخرى (المصدر) التي يعود إليها الأربعة بعد خروجهم من المكان الهدف وهو ما يجعل خيال المتلقي مستمرًا

(1) نوال السويلم: **بانتظار النهار** ص 30

في الفعل بتخيل الأمكنة المصادر التي جاء منها هؤلاء الأربعة.

- أمكنة محددة ذات مرجعية وطنية تنتمي إلى الوطن على اتساع مساحته، تتسع دوائرها من المحلي إلى الدولي، من المملكة إلى بعض البلاد العربية، وتطرحها النصوص وفق آليتين أساسيتين:

الأولى: تكون العلامة المكانية عابرة غير مطروحة على وعي المتلقي منذ البداية، في قصتها «**بيت خالي**» للقاصة زينب حفني تطرح الساردة العلامة المكانية بعد تقديمها مساحة نصية كافية لوضع الخيوط الأساسية في يد المتلقي استكشافًا لعالم النص، تحكي الساردة عن خالها المتوفى وحين تنتقل إلى بيته تطرح العلامة المكانية التي تؤطر النص بكامله وتجعل من الأحداث رهينة هذا المكان، تقول في معرض حديثها عن الخال الراحل: «**يسكن في أحد الأحياء الشعبية بمدينة جدة عند مدخل سوق العلوي في منزل قديم تعلوه مظاهر الفقر تنازلت له أمي عن نصيبها فيه**»[1]، ويكون للعلامة فور ذكرها أن تعيد حسابات القارئ فيتخلص مما طرحته مخيلته لمصلحة المكان الذي فرضته العلامة، والكاتبة نفسها تعتمد التقنية نفسها في قصة أخرى تأتي فيها العلامة بمثابة التأكيد على تقنية الكاتبة في نصوصها أولًا وتأكيدًا للعلامة المكانية التي قد يتوقعها القارئ من بداية القصة، في قصتها «**المغترب**» تأتي العلامة

---

(1) زينب حفني: **بيت خالي**، ضمن كتاب «أصوات قصصية»، مصدر سابق ص 158.

قرابة نهاية القصة بعد مساحة ممتدة من التمهيد: «**يتذكر حوارها الأخير قبل سفره إلى السعودية، سؤالها له بنبرة قلقة، كيف ستتصرف إذا ماداهمتك رغباتك الفطرية؟!**»[1] والساردة حينها تحيل القارئ إلى المكان المصدر حيث يكون الظرف مهيأً لطرح السؤال نظريًا وتطبيقه عمليًا في المكان الهدف مما يحقق الرابط بين المكانين.

الثانية: تكون العلامة المكانية مطروحة نصيًا منذ البداية موحية بأن النص يرتبط بمكان كتابته كما يرابط بمكان أحداثه وشخوصه، كأنه نوع من البث السردي المباشر من منطقة الحدث، في قصتها: «**خارج السرب القصصي، لم نلتق أنا ونجيب محفوظ**» تبادر القاصة شمس علي بتحديد منطقة عملها منذ الاستهلال النصي: «**أية اقدار ساقتني أن أغادر أنا وأنت ذات المحطة الأخيرة «القاهرة» عشقك الأبدي، في ذات الزمن (صبيحة الأربعاء) أنا إلى فراديس الدنيا «الإسكندرية» وأنت من يدري، فربما أيضًا إلى فردوسك..**

ذات أصيل بهي كنت قد وطأت أرضك العريقة أفتش بين دروب خان الخليلي، وحوانيته المكتظة بتحف فرعونية اختلطت لها بعض ملامحك، وفي خريطة مقاهيه المعتقة.. «الفيشاوي» ذي المرايا الساحرة»[2] تنقلنا الساردة إلى

(1) زينب حفني: **المغترب**، ضمن كتاب «أصوات قصصية»، مصدر سابق ص 163.

(2) شمس علي: **طقس ونيران**، ص 117.

مكان تضيق فيه مساحة تخيل المكان وتحديد سماته لمصلحة تخيل العلاقة المكانية التي جمعتها بنجيب محفوظ، وتأتي العلاقة المكانية تأكيدًا للعلاقة الزمانية الجامعة بين الاثنين في زمن واحد لا ينفصل عنه المكان.

توسع الساردة من دائرة المكان ناقلة مجال السرد إلى مكان مغاير خارج حدود الوطن منتجة مكانًا له سماته الفنية وقدراته الدلالية، حيث المكان صالح لتدشين علاقة بأشخاص لهم القدر نفسه من المغايرة، ما كان للساردة أن ترتبط بهم مالم توجد في أمكنتهم التي خلدها السارد الأكبر نجيب محفوظ، وحيث الدخول إلى المجال الحيوي للأمكنة المحفوظية يؤهلها للدخول في هذه العلاقة الفريدة، وكأنها في حاجة لتصريح مرور للمكان: «**عندما عايشت كل هؤلاء عن كثب دب لمخيلتي أبطال رواياتك «ميرامار، السمان والخريف، الشيطان يعظ، الطريق، لأراهم يتسللون تباعا من فضاء قراطيسك، إلى فضاء الحياة**»[1]، ولأن المكان المغاير لم يكن صالحًا للقاء أشخاص جدد وإنما كان صالحًا للقاء أشخاص كانوا من قبل أبطالًا افتراضيين منحهم التلقي فرصة الحياة وهو ما يعني فرصهم المتكررة في الحياة مع كل عملية تلق أو في كل مرة يدخل فيها متلق جديد لأمكنة نجيب محفوظ عملًا بمبدأ أن التلقي نوع من مشروعية النص، وأن المتلقي هو الأب الروحي، وفي رواية أخرى الشرعي للمعنى في النص.

(1) شمس علي: **طقوس ونيران** ص 119.

وتضيف زينب الخضيري دائرة مكانية أوسع تتجاوز حدود الوطن العربي إلى أوروبا، بريطانيا تحديدًا، معلنة عن ارتباطها بالمكان المطروح على المتلقي منذ العنوان: «**لطالما عَشقتُ نهر التيمز بشكله الأفعواني الذي يشطر مدينة لندن إلى نصفين كسهم كيوبيد الذي شطر قلبي ذات غروب هناك، ربما ارتبط حبي لذاك النهر لأن تفاصيله تشبهني، طويل كقطار أفكاري، جميل كذكرى مختزلة تطفو بين الحين والآخر إلى عقلي مخلّفة رائحة زكية بحضورها السريع، وقفت على ضفة التيمز ذات غروب**»[1] جامعة بين الذات وأمكنتها الأثيرة، ومانحة نصها بعدًا جغرافيًا يمثل جانبًا معرفيًا في النص، وجانبًا تعريفيًا عن الذات في بعدها النفسي.

7 ـ **سردية الرجل**: يبدو من المنطقي أن تكتب المرأة عن عالمها، كما يبدو من المنطقي أن تكتب المرأة عن صراعها (الحميد) مع الرجل، هكذا يفكر البعض بسطحية أو بقدر منها حين يجتهدون في البحث عما يغذي هذه النظرة أو يشعل هذا الصراع، ولكن نظرة أعمق لما دون السطح تفضي إلى مكاشفة منطقة الرجل في كتابات المرأة ليس بوصفه موضوعًا وإنما بوصفه وظيفة فنية، بحيث تبدو المرأة تكتب بالرجل وليس عنه، تعيد اكتشافه فنيًا بعد اكتشافه إنسانيًا، إذ معرفة المرأة بالرجل أعمق من معرفته بها.

(1) زينب الخضيري: **رجل لا شرقي ولا غربي**، والقصة بعنوان «على ضفة التيمز».

منذ شهرزاد والمرأة تحكي عن الرجل، في كل مراحل حياته هي تحكي عن منجزها الإنساني، فالرجل والدها وشقيقها وخالها وعمها وجدها قبل أن يكون زوجها ومن بعده طفلها، ربما تبدو منطقة الصراع (الحميد) متمحورة في مرحلة واحدة يدور فيها الجدل، مرحلة الصراع بين الرجل والمرأة ومحاولة كل منهما إثبات أحقيته في تشكيل وعي الآخر والسيطرة على مقدرات حياته، وهي قضية تخضع لثقافة المجتمع ورؤيته للعلاقة بين القوتين العظميين في الحياة الإنسانية: الرجل، والمرأة.

سرديًا لا تغادر صورة الرجل عند المرأة الساردة صورته في إطار العلاقة الإنسانية المعتادة، غير أن الغالب عليها هو صورة الشريك، شريك الحياة وشريك المشاعر وشريك الصراع أيضًا، ولا تنازعها سرديًا إلا صورة الأب بوصفه المرجعية الثقافية للأنثى وبوصفه واضع قوانين المرحلة الحياتية ماقبل مرحلة الزواج، إذ تظل الصورة في معظم الأحيان متأرجحة بين الاثنين لا تخرج عنهما إلا في حالات قليلة، إلى ماسواهما (الأب والزوج) إلى بقية أفراد الأسرة أو العائلة الكبيرة حتى إذا ما ابتعدت عن هذا الإطار أصبح الرجل غريبًا مهما كانت درجة قرابته في المكان، في قصتها «رجل في الشقة المقابلة» للقاصة وفاء كريديه ترسم الساردة صورة الرجل الغريب ذي الحياة النمطية حد الملل: «**كم ممل ذلك الرجل.. دقيق في مواعيده، يهبط إلى الشارع في السادسة صباحًا ليمارس رياضة المشي..، في السابعة يعود، يحضر قهوته الصباحية ويجلس على الشرفة يقرأ**

جريدته المعتادة، حركاته نفسها لا تتغير التفاتاته القليلة على الشارع، وحتى مواعيد شروده»[1]، رويدًا توظف الساردة صورة الرجل الغريب للكشف عن رتابة حياتها مع زوجها، وحين يتنبه الزوجان لاختفاء الرجل الغريب يتنبهان أيضًا إلى أن حياتهما رتيبة مملة من غيره: **«الغريب في الأمر ليس اختفاء الرجل أو انسلاخه عن نمط حياته، بل هو أن زوجي الذي كسر حاجز الصمت وراح يحدثني باهتمام بالغ لنبحث معًا عن سر ذياك الرجل الغامض الذي أضفى على حياتنا لونًا جديدًا وكلامًا جديدًا وفكرًا جديدًا وكسر رتابة الأيام التي كنا ندور في فلكها »**[2] وهو ما يجعل الساردة تتمنى ألا يعود الرجل إلى موقعه وإلى حياته الرتيبة حتى لا تعود حياتها إلى الوضع نفسه، تخرج الساردة بالرجل الغريب من كونه الآخر المضاد أو الآخر النقيض أو الآخر المستوجب الخوف منه والحذر من مواجهته أو الاقتراب منه إلى الآخر الشبيه أو المؤثر في حياة من حوله، ولم يعد ضمير الغائب محصورًا فيمن هم ينتمون إلى مؤسسة الأسرة فاتحًا المجال أمام المجتمع الإنساني لاستيعاب أشكاله الذكورية المختلفة لخدمة الفن السردي.

ضمير الغائب/ السرد عن ذات متعددة الأفق أو بعيدة الأفق، يسيطر ضمير الغائب على نظام المدونة القصصية

(1) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات،** ص 83.

(2) السابق ص 84.

النسائية، فاتحًا المجال للخروج من الذات إلى آفاق أوسع، تخلصًا من أنانية ضمير المتكلم وسيطرته على مجريات السرد منذ العنوان يكون للرجل حضوره في النسخة الأنثوية، حضوره الوظيفي الدال بداية على كونه شريك العالم، له مساحته للحضور، تلك المساحة التي لا يعنينا فيها كونه منطقة تعبير عن العالم في جانبه الخامل أو جانبه السلبي، فالسؤال الذي يطرح نفسه: كيف يكون حضور الرجل جماليًا، وكيف تصوغه الكاتبة فنيًا؟

في كثير من النصوص تشير عناوينها إلى ذلك الحضور الذكوري، باسمه العلم ـ بكنيته ـ بصفته ـ بمعناه: يوسف أعرض عن هذا، الملك خلدون (مجموعة أعناق ملتوية لشروق الخالد) ـ نجيب محفوظ (طقس ونيران لشمس علي)، سندبادها، غضب الرجال (رسائل مبعثرة لزكية العتيبي)، أديب الشعب، ملك العالم الجديد (صفحات من ذاكرة منسية لهيام المفلح)، رجل لا شرقي ولا غربي، ثلاثة رجال ونصف، رجل لم يكتمل نموه (زينب إبراهيم الخضيري)

وفي مرتبة تالية يكون حضور الرجل في الإهداء متجاوزًا حضوره في العنوان:

«إلى رجل مختلف، مختبئ خلف قشرة القسوة، معانقًا السماء بكبريائه، عائدًا من جحيم القرار إلى اللا قرار»[1].

---

(1) زينب الخضيري: **رجل لا شرقي ولا غربي**.

تستعير المرأة الرجل لا للتعبير عن الرجل ولكن للتعبير عن وظيفة إنسانية، يستعير الرجل المرأة للتعبير عن الأنثى، شهرزاد الأولى تستعير السندباد لأداء وظيفة لا يقوم بها غيره حين تضعه في منطقة خارج دائرة المكان المعروف / القريب من وعي المتلقي (شهريار)، تضعه في منطقة الخطر للتعبير عن الأمان المفتقد وللإشعار بقيمة الأمان التي يوفرها الحضن الأمومي[1]، وشهرزاد الحديثة تواصل الفعل نفسه حين تضع الرجل (طفلها) في منطقة الخطر ـ في اللحظة التي تمارس فيها المرأة بداوتها[2] تبدأ حضارة الرجل، فالدور التربوي للأمومة يعتمد على مخزونها الاستراتيجي من الخبرات الإنسانية، تلك الخبرات الممتدة من البداوة الأولى، الفطرة الأولى للمرأة في رعايتها لأسرتها، ثم تجرب المرأة بداوتها في كل مرة تعيشها مع طفلها وتكرر التجربة في كل ولادة جديدة، حيث الإنسان، كل إنسان يعيش حياة البشرية، يكرر تجربة البداوة، متدرجًا من

(1) حين تحكي الأمهات للأطفال عن الكائنات المرعبة والقصص المخيفة فإنها تعني الإشعار بالأمان الذي توفره لأطفالها، تدخلهم التجربة بوضعهم في طقس مغاير يشعرون معه بقيمة طقسها وما تمنحه، والأطفال أحيانًا حين يشعرون بالخوف حال الحكي يلتصقون بالأمهات في صورة تترجم هذا المعنى وتؤكده.

(2) البداوة هنا مصطلح إجرائي يقصد به الفطرة والخبرات الأولى للمرأة، وحفاظها على هذه الخبرات في مجال التربية، انظر: مصطفى الضبع: **بداوة المرأة في الرواية العربية** ـ بحث مقدم إلى مؤتمر: ثقافة الصحراء ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ الواحات البحرية، 15 ـ 17 مايو 2007.

المعرفة الأولى إلى المعرفة الحضارية، وهو ما تمارسه الأنوثة في الكتابة عندما تعيد تشكيل وعي الرجل لفهم العالم، عالم المرأة أولًا، وعالم الإنسانية ثانيًا، وهو ما تكشف عنه النصوص المتراكمة للمرأة حين تعلي من شأن الأنوثة في فاعليتها والأنوثة في تأثيرها في الوعي الإنساني في كل مراحله، دون أن تنتقص معاني البداوة من تجربة المرأة أو من تحضرها المطلوب لاستمرار الحياة، وهو مايعني أن فهمها للنص في أنوثته هو فهم لأنفسنا بالأساس حيث بداوة المرأة تصنع حضارة الرجل.

في قصتها «رمل» توظف القاصة أمل الفاران شخصية ذكورية للقيام بعبء السرد أولًا وإنتاج دلالة النص ثانيًا متخذة موقع الرجل للحكي عن المرأة، كاشفة عن وضعية الأسرة بعد غياب الزوجة والأم، وكيف يقوم الرجل بالحكي لا لطرح قضيته الذاتية وإنما لبيان قضية إنسانية يكشف عن جانب منها حين يحدد دوره في الأسرة بعد غياب الأم: «**أجمع صغاري ونركب، تشجعهم نصف ابتسامة على وجهي فيغنون، ويطلع لي وجهها بينهم وأتفكر، منذ متى توقفت عن عد الأيام مذ صرت أمهم وأباهم؟، على كتف الصحراء نقف، ينسلون شطر الرمل، وأحفهم بعيني**»[1] يعزف السارد حدثه جامعا بين العزف المنفرد (صوت الواحد) والعزف الجماعي (ضمير الجماعة) وناقلًا مكان الحدث إلى

---

(1) أمل الفاران: **رمل**، ضمن كتاب «أصوات قصصية»، مختارات من القصة القصيرة السعودية ـ مرجع سابق ص 54.

ما هو مناسب للرجل في أمكنته المفتوحة على العالم باتساع تفاصيله أو على حد تعبيره متسائلًا: «**هل أجرب البر لعلي أعشقه كما يليق ببدوي**»[1]، والسارد في مكانه يتجاوز الحوار الصامت الذي يعد واحدة من سمات القصة القصيرة إلى الحوار المنطوق كاشفًا عن طبيعة العلاقة بين الأب والأبناء، حيث المكان المتسع فرصة لتعويض الصمت أو للخروج من الأمكنة المغلقة التي قد ينكفئ فيها الشخصيات على نفسها، فالأمكنة المتسعة تمنح الموجودين فيها فرصة للحركة ذهنيًا وبدنيًا.

وفي قصة «**سطر الخلاص**» توظف المرأة الرجل للتعبير عن الحنين إلى الماضي حيث الحنين إلى الماضي يمثل سمة ذكورية ينشغل بها السارد الرجل خلافًا ـ بدرجة ما ـ للساردة الأنثى التي تنشغل بالمستقبل أكثر من الانشغال بالماضي، مترجمة هذا الانشغال بالأحلام، حيث الحلم توق للمستقبل حتى وإن ارتبطت بعض علاماته بالماضي»[2]، يعود الرجل إلى الماضي لقضاء وقته أو لتزجية وقت فراغه فيما تملأ الأنثى وقت فراغها بأحلامها المستقبلية، لا تجتر المرأة الماضي بالقدر نفسه كما هو الأمر عند الرجل الذي ينكفئ

---

(1) السابق ص 54.

(2) مع أن اعتمادها على رموز دالة على خبرات ماضية، فإنها تكشف (الأحلام) عن تطلعات أصحابها، فالزهرة، والقلم والسيارة، وغيرها من رموز في الحلم نتعرف إليها من واقع خبراتنا السابقة (الماضية) لكنها ترمز إلى مستقبل، إلى لحظة لاحقة لزمن الحلم أو لظهورها في حلم ما.

على ماضيه معظم الوقت، تقص المرأة لتصنع حياة، ويحكي الرجل ليثبت ماضيه.

8 ـ **الأنوثة**: بوصفها علامة سردية تفرض نفسها منذ العتبة الأولى (العنوان)، عنوان المجموعة أو عناوين بعض النصوص القصصية في معظم المجموعات، تلك العناوين التي تنبني أو تتضمن علامة أنثوية لا تحيل إلى التأنيث بمعناه النحوي وإنما تحيل إلى الأنوثة بمعناها الإنساني، وتفضي إلى الأنثى من حيث هي امرأة لها تجربتها الإنسانية جديرة بالإدراك، إن عناوين من مثل: من ليالي شهرزاد[1] ـ امرأة في بيتي، امرأة في سيارة أبي، هاربة من الماضي، أمي لا تسأليني عن السبب[2] ـ لغز امرأة[3] ـ ثرثرة النون، مغرورة، الغاضبة[4] ـ نصف أنثى، أم ذيل، بنت العراقية، زنجبيلة، نخلة مزون[5] ـ بتلة[6]، الزوجة العذراء، ليست

---

(1) رقية حمود الشبيب: **حلم** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1984 ص 36

(2) قماشة العليان: **الرجل الحائط** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 2003.

(3) حكيمة الحربي: **ظلال عابرة** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 2006.

(4) شيمة الشمري: **ربما غدًا** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2009.

(5) فوزية الشداد الحربي: **ليتني ماتلوثت بك** ـ المفردات ـ الرياض 2010

(6) سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء** ـ المفردات ـ الرياض 2015.

كـأي امـرأة، بـقـايـا امـرأة[1]، رأس أنـثـى[2]، نـسـاء مؤجلات[3]، عيوش[4]، عالم بلقيس، سر أنثى[5]،اليتيمة، بقايا امرأة على حطام طفلة[6]، وهو مايجعل من الأنوثة علامة سردية مشاركة في تشكيل عالم المرأة الكاتبة، ولها دورها الفعال في إنتاج جماليات النصوص، فالأنوثة ليست مجرد موضوع للكتابة، والكاتبة لا تكتب عنه بقدر ما تكتب به، تشكله عبر مجموعة من العلامات غير المجانية، تلك العلامات اللغوية التي قد يستخدمها المتلقي في اكتشاف الخطاب السردي مكتنزًا جمالياته، ومستكشفًا تفاصيله الدالة على منتجه، عندها تتحول الأنوثة إلى قيمة إنسانية وجمالية في الآن نفسه، فاللغة حين تمرر عبر وعي الأنثى تتحول إلى حالة من البوح أو حالة من الأمومة، حيث الأنثى تمارس أمومتها عبر النصوص، الأمومة التي تعي التفاصيل، وتشعر

(1) قماشة العليان: **الزوجة العذراء** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 1428هـ.

(2) نوال السويلم: **بانتظار النهار** ـ دار أثر للنشر والتوزيع ـ الدمام 2018.

(3) وفاء كريديه: **نساء مؤجلات** ـ شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ـ جدة 1423هـ.

(4) فاطمة عبد الحميد: **كطائرة ورقية** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2010، ص23.

(5) شمس علي: **طقس ونيران** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2008.

(6) آمنة الذروي: **احتراق تحت الرماد** ـ قلم الخيال ـ الرياض 2017.

الآخر وتفسر ظواهر العالم، وفي مقدمتها الرجل الذي تعطيه الحياة مرتين، مرة بالولادة المتكررة (تلده أمًا، وتضعه على حافة الولادة الثانية حبيبة وزوجة، وبينهما وبهما تصنع له ميلادًا جديدًا في كل مرة)، وفي كل مرة تمنحه الحياة دون أن تفقدها أو تجعله يفقدها أيضًا: «**والمرأة إذ تعطي الحياة تحتفظ بالقدرة الكلية على هذه الحياة**»[1].

9 ـ **جماليات النهاية: أنواع النهاية**[2]: ثلاث نهايات تنتظم القصة القصيرة ويتردد صداها في نصوص المدونة القصصية، وهي نهايات تقوم على تصور النص بناء له بابان، مدخل (استهلال) ومخرج (النهاية)، والبناء يضيء بتفاصيله في مقابل الخارج المظلم، وهو ما يعني أن النص يستهدف إضاءة الخارج ومنح الداخل إليه الضوء الكافي للوقوف على العالم المظلم، العالم المفتقد للتفسير، المفتقر إلى الجمال، المفعم بالغموض والقبح، ويكون المأمول في تفاصيل النص أن يصل إلى استجلاء الغموض والتخلص من القبح، حتى يبدو العالم أجمل بالفن حين يغير كيمياء المتلقي ويوجهه إلى وجهات أخرى غير تقليدية.

ـ نهاية انغلاقية: تلك النهاية التي ينطفئ ضوء النص بانغلاق

---

(1) آني أنزيو: **المرأة الأنثى بعيدًا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي** ـ ترجمة: طلال حرب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1992، ص 123.

(2) ينظر: د.مصطفى الضبع: **المغيب والمجسد، دراسة في قصص سليمان الشطي** ـ رابطة الأدباء بالكويت ـ الكويت 2000، ص 48.

الباب ولا يصبح هناك ضوء يتسلل من الداخل المضيء إلى الخارج المظلم، وهي نهاية تقل فيها الأسئلة المطروحة ويبدو النص فيها جرعة من وعي قد ينفصل المتلقي فيها عن النص نفسه لينفرد بعالمه، منتقلًا من طقس النص إلى مناخ العالم حيث يبدو النص استراحة مما قبله تمهيدًا للانتقال لما بعده.

- نهاية ارتدادية: نهاية ما إن يصل فيها المتلقي إلى نهاية القصة حتى يجد نفسه مدفوعًا للعودة إلى التفاصيل النصية للوقوف على عالم القصة، وإدراك نيات السارد وما يتغياه الخطاب.

منذ البداية تأخذنا الساردة إلى حالة التباس مقصودة، تخص السارد المتحرك عبر الظلام هل هو رجل أو امرأة: «**في الظلمة بخفة وعلى رؤوس أصابعي أتحسس الأثاث، أخاف أن أحدث جلبة، فأنا لا أعرف مواقعه بعد**»[1] ومما يزيد الالتباس أن تأخذنا الساردة إلى عالم غير متوقع عبر التشبيه التمثيلي في صيغته السردية[2] وكما أطلت (الحية) من بين أشجار الجنة متوجة بالشهوة والخطيئة، مددت رأسي إلى الصالة الداخلية، محاولة أن أجد الهاتف من خلال

(1) أميمة الخميس: **الرجل الغريب**، ضمن كتاب: أصوات قصصية، مصدر سابق ص 57.

(2) الصيغة السردية هنا تعتمد على نظامين: نظام الحكي حيث يأتي التشبيه عنصرًا سرديًا ليس بإمكاننا انتزاعه منه، ونظام التصرف في اللغة حفاظًا على خيط السرد غير أنه يعتمد طريقة التقديم والتأخير اعتمادًا على وعي المتلقي وقدرته على استيعاب التفاصيل المسرودة وخصوصًا تلك المسرودة بعناية.

الضوء الضئيل الذي يصل لها عبر النافذة الجنوبية»[1] وعلى الرغم من الكشف عن هوية الساردة فإن الالتباس يظل قائمًا وتتوالى الالتباسات المقصودة تترجمها الأسئلة المتوالية عن طبيعة المشهد وكنه الساردة ولماذا تدخل بهذه الطريقة وماعلاقتها بالعالم المطروح وإلام يفضي كل ذلك، ولا يكون أمام المتلقي إلا أن يتحرك مع الساردة وهي تدخل عالمها الجديد.

بعدها نكتشف عملية البحث عن رجل أثير لديها، رجل تسعى للتواصل معه، يمثل بالنسبة لها مدار العالم وجوهر الوجود «**أين تراه الآن؟ الساعة الثانية والنصف صباحًا، الشوارع فرغت من السيارات وإشارات المرور الضوئية اكتفت باللون الأصفر...أين تراه يكون؟، هو عصي لا يندلق، صوته لايشبه أبدًا الأصوات الرجالية المتعرقلة بالكبت والحاجة المزمنة لأنثى فأحسها باردة لزجة كالزواحف**»[2]، استثمارًا لتقنيات السينما تجمع الساردة بين مشهدين: خارجي مفتوح الزمان والمكان، متعدد الفضاءات يختص بحركة الرجل الذي تبحث عنه، وداخلي منغلق المكان والزمان يخص الرجل الغريب الذي يغط في نوم عميق، على بعد خطوات منها «**أقف بباب غرفة نومي، تصلني أصوات تنفس الرجل الغريب التي تقترب من الغطيط، أطمئن وأعود لتلمس طريقي للهاتف، ألتقط السماعة، أضغط الأزرار بدقة وحرص، ومع كل رقم**

(1) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 57.

(2) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 58.

أتنفس بعمق وأذكر اسمًا من أسماء الله الحسنى وأعود لتلمس طريقي للهاتف »[1]، والساردة تحرك متلقيها بين المشهدين / الرجلين بوصفهما يمثلان عالمين مختلفين، عالم تبحث عنه وعالم تعايشه،وعندما تطول رحلة البحث تلجأ الساردة إلى الأحلام التعويضية أو الخيال التعويضي البديل عما تعايشه: «**سابقًا في الليالي التي كنت لا أجده فيها، كنت أحلم به، أعسف طيور حلمي بشدة لتجلبه، وأظل اليوم التالي بطوله مشغولة بتأويل الرؤيا، البحث عن (أم يوسف) اللبنانية التي تجيد قراءة الفنجان والفأل وتفسير الأحلام**»[2]، وتعود مرة أخرى إلى واقعها مع الرجل الغريب صانعة نوعين من التسلل، تسلل في الذاكرة فاتحة بوابة في الزمن، وتسلل إلى الواقع كاشفة عن عالمها الواقعي، شاطرة لحظتها إلى شطرين: عالم افتراضي، وعالم واقعي: «**أتسلل ثانية إلى الفراش، أنام على طرفه، أخشى أن تصلني يد (الرجل الغريب) أضع رأسي على الوسادة، بينما أبقي قدمي على الأرض، أخاف أن أستلقي فيبتلعني فراش (الرجل الغريب)... كالحوت**»[3]، الساردة توظف موضعين توظيفًا شديد الدلالة: الوسادة بوصفها علامة على عالم الأحلام، والأرض بوصفها عالم الواقع، وما بين العلامتين تتشظى الساردة أو تنشطر الذات بين العلامتين مدخلة المتلقي في حالة تؤكد حالة التيه بينهما

---

(1) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 58.

(2) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 59.

(3) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 60.

والكاتبة تنجح في رسم مشاهد القصة ومشاهدها وفق تواز دقيق، وحين تقترب من النهاية تروح الساردة تقترب من كشف حقيقة الأمر فالرجل الغريب لم يكن سوى ذلك الذي تبحث عنه ولم تجده: «**أخذت الستائر تهتز بتأثير نسمة فجرية وادعة تسللت إلى الغرفة، وأخذت تنتشر لون الصباح الحليبي، عندها، وعندها فقط عرفت لماذا لم أجده؟ فقد تزوجته**»[1]، عند الصباح يكون الاكتشاف، والاكتشاف الذي تطرحه على المتلقي في نهاية القصة تجعله يرتد إلى التفاصيل السابقة للجمع بين الشخصيتين، مما يجعل النهاية داخلة بامتياز في النمط الارتدادي فطوال أحداث القصة يكون المتلقي في حالة من الفصل بين الرجل الذي تبحث عنه والرجل الغريب، كاشفة عن نفسها عبر كسر أفق التوقع، ذلك الأفق الذي يغيب عن المتلقي حتى يصل إلى النهاية فيكون عليه العودة إلى التفاصيل للوقوف على طبيعة المشهد المرسوم بعناية.

- نهاية امتدادية: نهاية لا يرتد فيها المتلقي إلى تفاصيل النص ولا ينغلق معها النص وإنما يهتدي فيها المتلقي بما طرحه النص من خيوط ضوء مهتديًا بها في الوصول إلى تفسير العالم وظواهره عبر أسئلة يفرضها النص الذي لا ينتهي بنهاية سرد الأحداث وهي النهاية الأقرب للنهاية المفتوحة، في قصة «**أسبوع سالم**» لأمل الفاران تقدم الساردة نصها عبر تقنية اليوميات، أو الفقرات السردية المحددة زمنًا، والمتوالية للإبلاغ عن غياب سالم الشاب والزوج والأب

(1) أميمة الخميس: **الرجل الغريب** ص 61.

والشقيق، وبعد رحلة من البحث ليس عن سالم في المكان بقدر ماهي رحلة من البحث عنه في قلوب من يعرفه، والقصة تقدم عددًا من الرؤى تجعل من القصة قصة أصوات متعددة تعتمد على وجهات النظر المختلفة الجامعة بين ماهو سلبي وماهو إيجابي نحو الغائب الذي يختفي تمامًا ولا يظهر صوته إلا في مشهد النهاية المؤطر بالزمن ليلًا: «**في الصحراء بين السليل والأفلاج في مكان غير بعيد من محطة مهجورة سيارتي الحكومية رابضة، آثار الأقدام الكثيرة التي مرت بها متأخرة يطأ بعضها وجه بعض، في الداخل المظلم لعبتان صغيرتان لو جس أحد أرجها الملونة لغنت بفرح لا يشبه اللحن الجنائزي الذي تردد في أذني وأنا أتخيل حبيبتي الصغيرتين تمارسان طقوس أمومة طفولية معهما، وأمهما تبرر لهما غيابي الأبدي، أريد أن أعود لهن، المكان هنا بارد جدًا، أكره البرد والظلمة والوحدة... آه لو أعود**»[1]، والمتلقي المدرك للتفاصيل يحتفظ بصوت الغائب في النهاية يبني عليه أسئلة الحضور والغياب معًا، حضور الرؤى المتعددة للجميع وغياب سالم بوصفه علامة على نوعية خاصة من البشر، أسئلة عن الغياب وأسبابه وعن ردود فعل الآخرين وهم يفتون بغير علم ويختلقون الحكايات حول غياب سالم الذي يتحول إلى حدث يحرك المياه الراكدة ويكشف عن طبيعة البشر إزاء موقف محدد.

---

(1) أمل الفاران: **أسبوع سالم** ـ ضمن كتاب: أصوات قصصية، مصدر سابق ص 49.

النهاية هنا تطرح الكثير من التأويلات التي تأتي تالية للنص وقد تكشفت بعد لحظة التنوير التي تقدم سالم بوصفه معلقًا على الأحداث ليس منشغلًا بما قيل ولكن ليقول كلمته التي تخص عالمه فهو ليس منشغلًا بالأقاويل ولا بما يحيط به بقدر ما ينشغل بأسرته الصغيرة، ببنات صغيرات تركهن خلفه ويتمنى العودة لهن.

ببليوجرافيا القصة القصيرة السعودية النسائية[1]

1 ـ ابتسام عبد الله البقمي: **اضطراب** ـ النادي الثقافي ـ مكة المكرمة 2005.

2 ـ ابتسام عبد الله البقمي: **لاتزال الإشارة حمراء** ـ دار نجيب محفوظ ـ القاهرة.

---

(1) إيمانًا بقيمة المعلوماتية، وأهمية قواعد البيانات للبحث العلمي جاءت هذه الببليوجرافيا تحقيقًا لهدفين أساسيين:

ـ وضع خارطة كاشفة لمساحة الإصدارات القصصية القصيرة السعودية في نسختها الأنثوية.

ـ توفير مساحة ببليوجرافية للباحثين تمنحهم ـ مع غيرها من الأعمال الببليوجرافية ـ الفرصة لإنجاز أعمال نقدية مستقبلية.

وقد اعتمدت مادتها على أربعة مصادر أساسية:

1 ـ خالد أحمد اليوسف: **أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية** ـ وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، ـ الرياض 2009.

2 ـ محمد بن عبد الله العوين: **كتابات نسائية متمردة،** رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية ـ الرياض 2009.

3 ـ المواقع الالكترونية لدور النشر وصفحات الكاتبات على الشبكة العنكبوتية.

4 ـ متابعة الإصدارات السردية العربية في مختلف الأقطار العربية.

3 ـ ابتسام عرفي: **صحوة قلب امرأة** ـ دار الكفاح للنشر والتوزيع ـ الدمام 2006.

4 ـ أسماء عبد العزيز الحسين: **الحلم الذي تمنيت** ـ دار الجسر ـ الرياض 1998.

5 ـ ألباب الخليفة: **رؤوس آلام طموحة** ـ دار العارف للمطبوعات ـ بيروت 2003.

6 ـ ألباب الخليفة: **جناح القيود** ـ دار المحجة البيضاء ـ الرويس (لبنان) 2008.

7 ـ أمجاد محمود رضا: **حكايات قلب** ـ المؤلفة ـ جدة 1992.

8 ـ أمل الدحيلان: **عاشقة الكتابة** ـ دار الكفاح للنشر والتوزيع ـ الدمام 2006.

9 ـ أمل ناصر الفاران: **وحدي في البيت** ـ مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود ـ الرياض 2000.

10 ـ أميرة المحسن: **وجع في الداخل** ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 2002.

11 ـ أميمة البدري: **للشمس شروق ـ** نادي جازان الأدبي 2006.

12 ـ أميمة الخميس: **والضلع حين استوى** ـ دار الأرض ـ الرياض 1993.

13 ـ أميمة الخميس: **مجلس الرجال الكبير** ـ دار الجديد ـ بيروت 1994.

14 ـ أميمة الخميس: **أين يذهب الضوء؟ ـ** دار الآداب ـ بيروت 1996.

15 ـ أميمة الخميس: **الترياق** ـ دار المدى ـ دمشق 2003.

16 ـ انتصار العقيل: **شروخ في بؤبؤة العين** ـ دار الناشرون للتوزيع ـ بيروت 2000.

17 ـ بثينة محمد نور إدريس: **أواه يا زمن الصمت** ـ رولا للدعاية والإعلان ـ الرياض 1996.

18 ـ بدرية البشر: **نهاية اللعبة** ـ دار الأرض للنشر والتوزيع ـ الرياض 1992.

19 ـ بدرية البشر: **مساء الأربعاء** ـ دار الآداب ـ بيروت 1994.

20 ـ بدرية البشر: **حبة الهال** ـ دار الآداب ـ بيروت 2002.

21 ـ بدرية الياقوت: **موت المنحوس** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2003.

22 ـ بهية بوسبيت: **وتشاء الأقدار** ـ مؤسسة الجزيرة للصحافة والنشر ـ الرياض 1408هـ.

23 ـ بهية بوسبيت: **مأساة نورة وآخرين** ـ دار الصميعي للنشر والتوزيع ـ الرياض 1410 ه.

24 ـ بهية بوسبيت: **المصيدة** ـ دار الصميعي للنشر والتوزيع ـ الرياض 1993.

25 ـ بهية بوسبيت: **أحلام عذراء** ـ دار عالم الكتب ـ الرياض 2005.

26 ـ بهية بوسبيت: **خفايا الزمن** ـ دار عالم الكتب ـ الرياض 2008.

27 ـ جمانة علي: **صار لها قلب** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 2006.

28 ـ جمانة علي: **الصديق الخفي** ـ المفردات ـ الرياض 2007.

29 ـ جميلة فطاني: **الانتصار على المستحيل** ـ نادي الطائف الأدبي 1990.

30 ـ جيهان حكيم: **وجه في المرآة** ـ مطابع مؤسسة المدينة للصحافة ـ جدة 1994.

31 ـ حصة إبراهيم العمار: **الإبحار ضد المستحيل** ـ الوكالة الوطنية للإعلام ـ الرياض 1991ـ.

32 ـ حكيمة الحربي: **حلم في دوامة الانهزام** ـ نادي المدينة المنورة الأدبي 1998.

33 ـ حكيمة الحربي: **سؤال في مدار الحيرة** ـ النادي الأدبي ـ حائل 2002.

34 ـ حكيمة الحربي: **نبتة في حقول الصقيع** ـ عالم الكتب للنشر والتوزيع ـ الرياض 2002.

35 ـ حكيمة الحربي: **قلق المنافي** ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 2004.

36 ـ حكيمة الحربي: **ظلال عابرة ـ** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 2006.

37 ـ خيرية السقاف: **أن تبحر نحو الأبعاد** ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض 1982.

38 ـ رباب حسين النمر: **اللوحة الأخيرة** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 2007.

39 ـ رجاء عالم: **نهر الحيوان** ـ دار الآداب ـ بيروت 1994.

40 ـ رذاذ اليحيى: **بعيدًا.. إلى السماء أقرب** ـ الدار الوطنية الجديدة ـ الرياض 2010.

41 ـ رقية حمود الشبيب: **حلم** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1984.

42 ـ رقية حمود الشبيب: **الحزن الرمادي** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1987.

43 ـ رقية حمود الشبيب: **الموعد المؤجل** ـ نادي الطائف الأدبي 1987.

44 ـ رقية سليمان الهويريني: **الزائرة الفاتنة وقصص أخرى** ـ مكتبة العبيكان ـ العليا 2009.

45 ـ زكية راشد نجم: **الآخرون مازالوا يمرون** ـ نادي جازان الأدبي ـ جازان 1994، الطبعة الثانية ـ دار الفارابي ـ بيروت 2014.

46 ـ زكية راشد نجم: **ظلال بيضاء** ـ الفارابي ـ بيروت 2013.

47 ـ زكية العتيبي: **أنثى الغمام** ـ دار المفردات ـ الرياض 2013.

48 ـ زكية العتيبي: **هطول لا يجيء** ـ تشكيل للنشر والتوزيع ـ الرياض 2016.

49 ـ زهراء المقداد: **روح تشبه البياض ـ** مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2014.

50 ـ زهراء موسى: **إحداهن** ـ دار المفردات للنشر ـ الرياض2007.

51 ـ زهرة سعدالمعبي: **التجديف في عيون مالحة** ـ دار العلم للطباعة والنشر ـ جدة 1405هـ

52 ـ زينب البحراني: **فتاة البسكويت** ـ دار الفراديس ـ البحرين 2008.

53 ـ زينب حفني: **قيدك أم حريتي** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1994.

54 ـ زينب حفني: **نساء عند خط الاستواء** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1996.

55 ـ زينب حفني: **هناك أشياء تغيب** ـ رياض الريس للنشر ـ لندن 2000.

56 ـ زينب الخضيري: **خاصرة الضوء** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام2014.

57 ـ زينب الخضيري: **رجل لا شرقي ولا غربي** ـ نادي الرياض الأدبي 2013.

58 ـ سارة الأزوري: **طقس خاص** ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 2007.

59 ـ سارة الخضير: **مجرد أنثى** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2006.

60 ـ سارة الخضير: **الوفاء امرأة** ـ 2006.

61 ـ سارة الخضير: **سرها المفضوح** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2008.

62 ـ سارة الخضير: **قفص عصفورة ورجل** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2013.

63 ـ سحر الرملاوي: **صور مقروءة** ـ نادي أبها الأدبي 1997.

64 ـ سعاد فهد السعيد: **منطق الط (البات) ير** ـ شمس للنشر والإعلام ـ القاهرة

65 ـ سعاد فهد السعيد: **نداء وقصص أخرى** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة

66 ـ سلوى أبو مدين: **أنين الكلمات** ـ المؤلفة 2003.

67 ـ سهام العبودي: **خيط ضوء يستدق** ـ دار النشر ـ عمان 2004.

68 ـ سهام العبودي: **ظل الفراغ ـ** دار المفردات ـ الرياض 2009.

69 ـ سهام العبودي : **الهجرة السرية إلى الأشياء** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2015.

70 ـ شروق الخالد: **أعناق ملتوية** ـ دار الفكر العربي للنشر والتوزيع ـ الدمام 2010.

71 ـ شريفة الشملان: **منتهى الهدوء** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1989.

72 ـ شريفة الشملان: **مقاطع من حياة ـ** جمعية الثقافة والفنون ـ الدمام1992.

73 ـ شريفة الشملان: **وغدًا يأتي** ـ مطابع الوفاء ـ الدمام1997، صدرت في طبعتها الثانية دار إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع2005.

74 ـ شريفة الشملان: **الليلة الأخيرة** ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 2002.

75 ـ شريفة الشملان: **مدينة الغيوم** ـ دار ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة 2005.

76 ـ شريفة العبودي: **حلقات من سلسلة** ـ نادي الرياض الأدبي 1423هـ.

77 ـ شمس علي: **طقس ونيران** ـ نادي أدبي الشرقية ـ الدمام 2008.

78 ـ شمس علي الحمد: **المشي فوق رمال ساخنة** ـ نادي أدبي حائل ـ حائل 2012.

79 ـ شيخة الحربي: **ضاربة الدف** ـ دار ابن سينا للنشر ـ الرياض2005.

80 ـ شيمة الشمري: **ربما غدًا ـ** نادي المنطقة الشرقية الأدبي 2009.

81 ـ شيمة الشمري: **أقواس ونوافذ** ـ دار المفردات ـ الرياض 2011.

82 ـ شيمة الشمري: **عرافة المساء ـ** مؤسسة الانتشار ـ بيروت 2014.

83 ـ شيمة الشمري: **خلف السياج** ـ نادي تبوك ـ تبوك 2016.

84 ـ صالحة السروجي: **وكان حلمًا** ـ نادي الطائف الأدبي 1415هـ.

85 ـ طيبة الإدريسي: **مساءات الزلزال** ـ المفردات ـ الرياض 2015.

86 ـ طيبة الإدريسي: **العض على الشفاه** ـ 1422هـ.

87 ـ طيبة الإدريسي: **لم يبكها أحد** ـ 1424هـ.

88 ـ عائشة توفيق القصير: **صراع مع الموج** ـ وهج الحياة للأعلام ـ الرياض 2003.

89 ـ عبير حسن خليل: **شريك العمر** ـ مطابع الشرق الأوسط ـ الرياض 1415هـ.

90 ـ عبير عبد الرحمن البكر: **مواسم الحب، مزيج من القصص القصيرة والبوح الذاتي** ـ الرياض1997.

91 ـ عبير عبد الرحمن البكر: **من يقص شعر ليلى؟** ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2003.

92 ـ عبير المقبل: **عاشق من لون آخر** ـ دار الكفاح للنشر والتوزيع ـ الدمام 2007.

93 ـ عبير المقبل: **لوحة عمياء** ـ دار الكفاح للنشر والتوزيع ـ الدمام 2009.

94 ـ عقيلة آل حريز: **لا تمدن عينيك** ـ مطابع شركة البيان العربي المحدودة ـ الدمام 2004.

95 ـ عقيلة آل حريز: **الروشن** ـ الكنوز الأدبية ـ بيروت 2006.

96 ـ عقيلة آل حريز: **شيء يشبه الهمس** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2012.

97 ـ غصون المقبل: **حب تحت الرماد** ـ دار المؤلف للطباعة والنشر ـ بيروت 2002.

98 ـ فاطمة أحمد الشيخ: **عندما تشرق الشمس**(قصص، خواطر، كتابات صحفية) ـ منشورات الهداية ـ بيروت 1995.

99 ـ فاطمة الحويدر: **الرقص بألم على حافة من زجاج** ـ فراديس للنشر ـ الرياض 2006.

100 ـ فاطمة داود حناوي: **أعماق بلا بحار** ـ جمعية الثقافة والفنون ـ جدة 1368 هـ

101 ـ فاطمة بنت السراة: **لا.. يدق** ـ المؤلفة 1415هـ.

102 ـ فاطمة بنت السراة: **حالات انتظار** ـ المؤلفة ـ جدة 2001.

103 ـ فاطمة بنت السراة: **عندما تهمهم القطط** ـ المؤلفة ـ جدة 2001.

104 ـ فاطمة الرومي: **عطش امرأة** ـ النادي الأدبي ـ الرياض 2005.

105 ـ فاطمة عبد الحميد: **كطائرة ورقية** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2010.

106 ـ فاطمة عبد الخالق صائغ (أمل عبد الحميد): **من عمر الزمن** ـ المؤلفة 1985.

107 ـ فاطمة العتيبي: **احتفال بأني امرأة** ـ تهامة للنشر ـ جدة 1991هـ.

108 ـ فاطمة العتيبي: **دفء يديها** ـ مطابع نجد ـ الرياض 1996.

109 ـ فاطمة محمد العطاس: **ظهورك شمس من أمل** ـ تهامة للنشر والمكتبات ـ جدة 1415هـ.

110 ـ فاطمة منسي الغامدي: **لا أحد يضحك قلبه** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 2000.

111 ـ فردوس أبو القاسم: **لا أحد يشبهني** ـ دار الحضارة ـ الرياض 2004.

112 ـ فوزية الجار الله: **في البدء كان الرحيل** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1991.

113 ـ فوزية الجار الله: **المقعد الخلفي** ـ دار الجديد ـ بيروت 1999.

114 ـ فوزية الشداد الحربي: **ليتني ماتلوثت بك** ـ المفردات للنشر ـ الرياض 2010.

115 ـ فوزية العيوني: **موجز النشرة** ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2008.

116 ـ فوزية العيوني: **تلويحة السراب** ـ دار طوى للنشر والإعلام ـ الرياض 2016.

117 ـ قماشة السيف: **محادثة برية شمال شرق الوطن** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1992.

118 ـ قماشة العليان: **خطأ في حياتي** ـ تهامة للنشر والتوزيع ـ جدة 1992.

119 ـ قماشة العليان: **الزوجة العذراء** ـ دار الجمعة للنشر والتوزيع ـ الرياض 1993.

120 ـ قماشة العليان: **دموع في ليلة الزفاف** ـ دار الراوي للنشر والتوزيع ـ المنصورة (مصر) 1997.

121 ـ قماشة العليان: **الرجل الحائط** ـ دار الكفاح للنشر والتوزيع ـ الدمام 2003.

122 ـ كفى عسيري: **منديلها الأصفر** ـ نادي الأحساء الأدبي 2017.

123 ـ كوثر القاضي: **سراب**.

124 ـ لطيفة السالم: **الزحف الأبيض** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1982.

125 ـ ليلى أحمد عناني: **قادمة من نيويورك** ـ المؤلفة ـ جدة 2005.

126 ـ ليلى الأحيدب: **البحث عن يوم سابع** ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة 1997.

127 ـ ليلى الأحيدب: **فتاة النص** ـ دار جداول للنشر والتوزيع ـ 2011.

128 ـ مريم الحسن: **آخر المطاف ـ** دار الكفاح ـ الدمام 2010.

129 ـ مريم الحسن: **خذلان** ـ مطبعة رباط نيت ـ الرباط 2014.

130 ـ مريم الحسن: **صقيع يلتهب** ـ النادي الأدبي بالباحة 2017

131 ـ مريم الحسن: **نثار** ـ دار السكرية ـ القاهرة 2017.

132 ـ مريم محمد الغامدي: **أحبك ولكن** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1987.

133 ـ مريم محمد الفوزان: **عقد الآلى والعبر** ـ دار الظاهري للنشر التوزيع بريدة 1993.

134 ـ منى الذكير: **ظلال سحرية** ـ المؤلفة 1993.

135 ـ منى المديهش: **جمرات تأكل العتمة** ـ نادي الرياض الأدبي 1423هـ.

136 ـ منيرة الأزيمع: **هم** ـ دار الكفاح ـ الدمام 2007.

137 ـ منيرة الأزيمع: **الطيور لا تلتفت خلفها، قصص بحجم الإبهام ـ** مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2009.

138 ـ منيرة الأزيمع:**ما ينقصك** ـ مدارك للنشر ـ الرياض 2014.

139 ـ ناجية الربيع: **قهوة من العالم الآخر** ـ القاهرة 2001.

140 ـ ناريمان بنت عبد الله فيض الله: **ربيع دائم** ـ النادي الأدبي ـ الرياض 2007.

141 ـ ناهد يوسف الحسن:**حلم العودة** ـ شركة العبيكان للأبحاث والتطوير ـ الرياض 2007.

142 ـ نجاة سليم خياط: **مخاض الصمت** ـ مطابع دار الكشاف ـ بيروت 1966، صدر في طبعة مزيدة بعنوان: مخاض الصمت والأقنعة ـ جدة 1433 هـ.

143 ـ نجوى خالد مؤمنة: **وأخيرًا ضاعت مجاديفي** ـ الجمعية العربية للثقافة والفنون ـ جدة 1988.

144 ـ نجوى العوفي: **أثر الحناء في يدي** ـ دار الرائدية للنشر ـ الخفجي.

145 ـ نجوى العوفي: **حكاية حب مجنونة** ـ دار الرائدية للنشر ـ الخفجي

146 ـ نجوى محمد الهاشم: **السفر في ليل الأحزان** ـ الدار السعودية للنشر ـ جدة 1986.

147 ـ نجيبة السيد علي،منصور آل سيف:**لقاء مع الماضي** ـ دار الصفوة ـ بيروت ط2، 2003.

148 ـ نجيبة السيد علي، منصور آل سيف: **عابرة سبيل** ـ دار الصفوة ـ بيروت 2002.

149 ـ ندى عبد العزيز عويضة: **طاوع قلبك** ـ المؤلفة ـ جدة 2004.

150 ـ نسرين الطويرقي: **صاحبة الفخامة** ـ دار السكرية ـ القاهرة 2018

151 ـ نوال الجبر: **عذراء نورانية** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2008.

152 ـ نوال الجبر: **لن أعلن توبتي** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2011.

153 ـ نوال الجبر: **ماذا يصنع رجل في معطفي**؟ ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2013.

154 ـ نوال السالم: **بانتظار النهار** ـ أثر للنشر والتوزيع ـ الدمام 2018.

155 ـ نورة الأحمري: **انعتاق** ـ الدار السعودية للنشر والتوزيع ـ الدمام 2003.

156 ـ نورة الأحمري: **إصرار** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 2009.

157 ـ نورة الغامدي: **عفوًا لا زلت أحلم** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1995.

158 ـ نورة الغامدي: **تهواء** ـ شرقيات ـ القاهرة 1996.

159 ـ نورة محمد المحيميد: **المذنبات والرماد** ـ دار الجديد ـ بيروت 1999.

160 ـ نوف الحزامي: **النائمون تحت الرماد** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2003.

161 ـ نوف الحزامي: **اعترافات فتاة** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2004.

162 ـ هدى بنت فهد المعجل: **بقعة حمراء ـ** النادي الأدبي ـ حائل2005.

163 ـ هدى المعجل: **التابو ـ** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 2005.

164 ـ هداية درويش: **اغتيال** ـ شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ـ جدة 1419هـ.

165 ـ هديل الحضيف: **ظلالهم لا تتبعهم** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2004.

166 ـ هناء حجازي: **بنت** ـ ميريت للنشر ـ القاهرة 2001.

167 ـ هناء حجازي: **هل رأيتني؟.. كنت أمشي في الشارع** ـ طوى للنشر ـ الرياض 2007.

168 ـ هناء الغامدي: **بنت** ـ دار بريق ـ 2001.

169 ـ هند بنت سعد: **قصاصات منسية** ـ الرياض 2003.

170 ـ هيا عبد العزيز الرشيد: **صدى الأيام** ـ دار الحضارة للنشر والتوزيع ـ الرياض 2004.

171 ـ هيام المفلح: صفحات **من ذاكرة منسية** ـ دانية للطباعة والنشر ـ دمشق 1989.

172 ـ هيام المفلح: **الكتابة بحروف مسروقة** ـ الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة 1999.

173 ـ هيام المفلح: **كما القلق.. يتكئ الجمر ـ** الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت 2007.

174 ـ وفاء خنكر: **القفص ـ** نادي الرياض الأدبي 2012.

175 ـ وفاء الطيب: **لن أعود إليك** ـ نادي المدينة الأدبي ـ المدينة 1996.

176 ـ وفاء الطيب: **معاناة عقيق أحمر** ـ سندباد للنشر والتوزيع ـ القاهرة 2011.

177 ـ وفاء العمير: **من أجل شيء ما** ـ دار وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2007.

178 ـ وفاء العمير: **اليوم الذي**. . ـ دار أثر ـ الدمام 2011.

179 ـ وفاء كريديه: **نساء مؤجلات** ـ شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ـ جدة 1423هـ.

180 ـ وفاء منور: **الرقص على الجراح** ـ مطابع الصفا ـ مكة المكرمة 1989.

ـ 6 ـ

العلامة السردية
في
قصص زكية العتيبي القصيرة

إذا أردنا أن نترجم العالم مستهدفين فهمه فإن العلامات هي الطريقة الفضلى لذلك، تلك العلامات بوصفها مخزونًا للوعي وتمثيلًا للنشاط الإنساني، يعتمد عليها مفسر الأحلام، وقصاص الأثر، والطبيب وعالم الآثار ورائد الفضاء، وقبل أن تصبح علمًا كانت مظهرًا من مظاهر الوعي الإنساني في الثقافة الإنسانية عمومًا والعربية خصوصًا وفق ما تواضعت عليه معاجم اللغة[1]، والطريقة نفسها التي تمكننا من فهم النصوص بوصفها عالمًا مستقلًا وتعبيرًا عن العالم المعيش: «كل عمل فني هو بمثابة إشارة مستقلة تتألف (1) «شيء» يعمل كرمز حسي، (2) وموضوع جمالي كامن في الوعي الجمعي يقوم بوظيفة المعنى، (3) وعلاقة بالشيء المرموز إليه، لا تشير هذه العلاقة إلى وجود محدد ـ إنها إشارة مستقلة ـ بل إلى السياق الكلي

(1) ورد في **لسان العرب**، مادة (**سوم**): والسُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِياءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله ﷻ: حجارةً من طينٍ مُسَوَّمَةً عند ربك للمُسْرفين؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أَنها مُعَلَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: «مُسَوَّمة بعلامة يعلم بها أَنها ليست من حجارة الدنيا . . . . . . الجوهري: السُّومة، بالضم، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أَيضًا، تقول منه: تَسَوَّمَ. قال أَبو بكر: قولهم عليه سِيما حَسَنَةٌ معناه علامة».

للظواهر الاجتماعية، والفلسفة، والدين، والسياسة، والاقتصاد وغيرها التابعة لمجتمع ما»[1]، والإشارة المستقلة لا تؤدي وظيفتها / وظائفها إلا بالنظر فيما تتشكل منه من علامات تكون بمثابة الشبكة العصبية التي تتعاضد خلاياها لتحقيق هدف واضح ومحدد.

ووصولًا للشبكة العلاقات العلاماتية تقف الدراسة عند مجموعة نصوص مدونة الكاتبة بوصفها مساحة عمل العلامة ومدار تشكيل نظامها المبثوث في ثلاث مجموعات قصصية قصيرة: «أنثى الغمام»، «رسائل متعثرة»، «هطول لا يجيء» للكاتبة زكية العتيبي[2]، مجموعات تضم مائة وستة وأربعين نصًا قصصيًا (ليس الرقم دالًا بقيمته العددية على مستوى العناوين، بقدر ما هو دال على اتساع مساحة السرد وتعدد جوانبها ومنعطفاتها وقواعد عملها، وقدرتها على أداء وظيفتها السردية بوصفها علامة على جمل سردية متعددة لها دلالتها على نظامها الفني).

تعتمد الدراسة المنهج السيميائي في قراءة مجموعة من

---

(1) يان ميوكاروفسكي: **الفن كحقيقة سيميائية** ـ ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ـ ترجمة وتقديم: أدمير كورية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1997، ص 39 ـ 40.

(2) قاصة وناقدة سعودية وأستاذة جامعية، صدر لها ثلاث مجموعات قصصية وثلاثة مؤلفات علمية:
ـ أحوال الكلمة في الجملة من خلال السياق القرآني، سورة التوبة نموذجًا ـ مكتبة الطليعة العلمية ـ عمان 2014.
ـ الأسرار البلاغية في سورة التوبة ـ نادي حائل الأدبي ـ حائل 2015.
ـ أوراق نقدية، مجموعة من الأبحاث السردية والشعرية في البلاغة والنقد الأدبي ـ نادي الأحساء الأدبي ـ الأحساء 2016.

العلامات الدالة في نصوص الكاتبة، بوصفها شفرات تفرض نفسها على التحليل القائم على الجمع بين شفرات النص القادرة على توصيل خطابه لمتلقيه: «يتضمن التحليل السيميائي لأي نص أو ممارسة، دراسة بضع شيفرات والعلاقات بينها ويوجد عدد من نمطيات الشيفرات في الكتابة السيميائية»[1]، وتتوزع بين شفرات اجتماعية ونصية وتفسيرية وإدراكية حسب تصنيف تشاندلر[2].

تعتمد العلامات النصية ثلاث مرجعيات أساسية تكون بمثابة الدوائر الاصطلاحية التي تتحرك فيها العلامة:

- **مرجعية معجمية**: ماتعنيه العلامة في حدها الاصطلاحي وفق مرجعية سابقة على استعمالها في النص.
- **مرجعية ثقافية**: قد تخرج فيها العلامة عن معجميتها إلى سياق استخدامها.
- **مرجعية خاصة**: بين شخصين قد يتوافقان على علامات منتجة بينهما مرتبطة بزمان أو مكان تعبيرًا عن مساحة من العلاقات القائمة بينهما تلك العلاقات التي تكشف عن مشاعر ما بينهما قد لا تكشفها العلامة بشكل مباشر: «ليس وظيفة العلامات أن تفهمنا الأحاسيس المدركة، وذلك بتأطيرها ضمن شبكة العلاقات الموضوعية، ولكن وظيفتها أن تجعلنا نضعها تحت الاختبار أمام محاكاة الواقع»[3]،

---

(1) دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية** ـ ترجمة: طلال وهبة ـ المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت 2008، ص 254.

(2) انظر: السابق ص 254 ومابعدها.

(3) بيير جيرو: **السيميائيات**، دراسة الأنساق السيميائية غير =

ذلك الواقع الذي لا ينفصل عن النص والرابط بينهما العلامات نفسها التي يكون لها تحققها في الواقع قبل وجودها في النص وتحققها فيه بطريقتها الخاصة في سياقها الجديد.

على مستوى الشكل تنتظم المجموعات ثلاث تقنيات شكلية:

1 ـ النصوص القصصية القصيرة جدًا.

2 ـ الرسائل.

3 ـ القصص القصيرة تقليدية الطول.

بدرجة أكبر يستمد الشكل الأول (يليه الثاني بدرجة أقل)عصريته من كونه يتناسب مع طبيعة العصر القائم على السرعة، سرعة التلقي عبر الوسائط العصرية وسرعة الوصول، وسرعة الإنتاج، فالقصة القصيرة أو التغريدة أو البوست القصير عبر الفيس بوك أقرب لمتلقيه من نص طويل لم تعد طبيعة العصر قابلة للتعامل معه بسهولة، وإدراكًا من الكاتبة لطبيعة اللحظة التاريخية، ولممارستها الكتابة عبر الوسيطين الأشهر من وسائط التواصل الاجتماعي: الفيس بوك ـ تويتر، وهو ما يمنحها خبرة التعامل مع نصوص العصر، وقدرة التشكيل الجمالي لهذه النصوص الجانحة إلى الطابع الشعري والمستمدة طبيعتها السردية من جينات الحكي الشهر زادي في تأصيله الحكي الأنثوي، وفي منحه كل عملية حكي عصرية بعض جيناته الوراثية، وما يتجلى في وظائف السرد الأنثوي في تعالقه مع

= اللغوية ـ ترجمة: د. منذر عياشي ـ دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ـ دمشق 2016، ص 16.

الوظيفة / الوظائف الشهرزادية، ومنها وظيفة المقاومة والحماية، فشهرزاد استهدفت مقاومة القتل والحماية منه عبر حكيها المتواصل طوال زمن الليالي، والساردة الحديثة تقوم الزمن وتقاوم القهر، وتقاوم عوامل إفناء الإنسان في عصره الحديث بالحكي، وهو ما تطرح الكاتبة جانبًا منه منذ قصتها الأولى القصيرة في مجموعتها الأولى التي تحمل العنوان نفسه «أنثى الغمام» وتعبيرها عن النضال كالأخريات[1] وهو ما يتكرر في كثير من النصوص في صور شتى منها مجابهة ضغوط الرجل وممارساته ضد المرأة[2].

تعتمد قراءة الأشكال السردية للكاتبة على المجموعات القصصية معتمدة ما تراه القراءة الكاشفة لنصوص كاتب واحد، تلك القائمة على قراءة المجموعات بوصفها مجموعة واحدة، مقرة ترتيبها الزمني بالقدر الذي يسمح للعلامة السردية أن تكشف عن تطورها، وأن تؤدي رسالتها وأن تحافظ على وجودها الجمالي عبر تفاصيلها، وعلاماتها، وطقوس إنتاجها جمالياتها.

القراءة بهذا المعنى بحث دائم عن مكونات الخطاب في كليته، ذلك الخطاب الذي يتشكل بدوره من مجموعة علامات

---

(1) زكية العتيبي: **أنثى الغمام** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2013، ص 7.

(2) يراجع: مصطفى الضبع: **استراتيجية المكان**، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1998، الفصل الرابع الخاص بالمكان في حكايات السندباد من ألف ليلة وليلة.

يمكن للقراءة الواسعة الإحاطة بها عبر مشروع الكاتب ومكاشفة نموها وقدراتها وشبكة علاقاتها في النصوص على تعددها «فكل خطاب يتضمن عددًا من العلامات، وكل خطاب يتضمن قضايا تنطوي على دلالات، وكل خطاب يتشكل في الوعي في ضوء علاقات داخلية وخارجية، ومن ثمة فهو ذو طابع إحالي»[1]، مما يجعل من القراءة عملية اكتناز للدلالات واستكشاف لطرائق عملها، وتدشين لشبكة علاقاتها وصولًا إلى جماليات النصوص وما تبوح به.

العلامة السردية

العلامة السردية وحدة بناء النص[2]، هي تلك المفردة القائمة هناك ضمن معطيات العمل السردي في تسلسلها، وفي مساحة عملها من بداية النص إلى نهايته، ولا يتوقف دورها عند دخولها في نسق فاعل على مستوى النص الواحد وإنما يتعداه إلى تشكيل علاقات مع نظائرها في نصوص أخرى، فالعلامة داخل نطاق النص الواحد تقوم بعدد من الوظائف:

- وظيفة في سياقها الضيق (على مستوى الجملة الواحدة، أو المشهد السردي الواحد)، في الغالب تؤدي العلامة دورها

(1) د. عبد الفتاح أحمد يوسف: **العلامات والأشياء**، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟! ـ ابن النديم للنشر والتوزيع ـ الجزائر، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون ـ بيروت 2016، ص 49.

(2) العلامة السردية مصطلح إجرائي يعتمده البحث للوقوف على عدد من الوحدات السردية الدالة التي تكتسب طاقاتها الدلالية من قوتها الذاتية أو من تكرارها وتواترها في سياق نصوص الكاتبة محل الدراسة.

في نطاق الجملة النحوية، منتجة دلالتها بقدر ما يمنحها سياقها النحوي وموقعها الإعرابي، كأن تكون فاعلًا: «**كانت تلهث جريًا**»[1] في إسناد الفعل إلى الذات اللاهثة (الأنثى)، أو مفعولًا به: «**حتى تتسلل حزمة ضوء؛ لتترك بقعتها على روحي كلما حضرت في الذاكرة**»[2]، في إحالة الفعل إلى بقعة لها رمزيتها الدالة على آثار الأحداث في الروح، وتكاد هذه الوضعية(وضعية المفعول به) تكون الوضعية الأكثر تداولًا في النصوص كشفًا عن موقع الأنثى في مجتمع خارج النص تحيل إليه كل النصوص في تعبيرها عن واقع المشهد الاجتماعي الذي تستلهمه التجربة السردية في جانبها الأنثوي، مما يجعل من تتبع العلامة وسيلة قادرة على اكتشاف الدلالة النصية للعلامة في تدرجها من سياق الجملة إلى سياق النص، وهو ما يتأسس على طرح العلامة في خدمتها لسياقها ومعناها فالألفاظ خدم للمعاني حسب طرح عبد القاهر الجرجاني[3].

---

(1) **أنثى** الغمام ص 7.

(2) زكية العتيبي: **رسائل متعثرة** ـ دار غراب للنشر والتوزيع ـ القاهرة 2015،ص 27.

(3) يقول عبد القاهر الجرجاني: «إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»، عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** ـ قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة، دار المدني ـ جدة ـ ط 3، 1992، ص 54.

- وظيفة على نطاقها الواسع (على مستوى النص الواحد)، حيث تجتمع مجموعة العناصر الموزعة في النص أو الأبرز فيه لإنتاج دلالتها كاشفة عن دورها في تشكيل النص وفق تصور يستهدف توجيه المتلقي إلى المناطق الدالة في النصوص بكاملها (كما نجد في مجموعة العلامات من مثل: الرجل ـ الأنثى ـ التفاصيل، وغيرها من علامات سردية).
- وظيفة على نطاقها الأوسع (على مستوى نصوص متعددة)، وتعد مفردة الأنثى خير دليل على حركة العلامة السردية صعودًا من السياق الضيق إلى الأوسع، وهو ما يجعل من النصوص نصًا واحدًا مترامي الأطراف، يتسع لمجال حركة له حيويته في سياق نصوص الكاتب الواحد، وما تنجزه الكاتبة بطريقتين متتاليتين لتوسيع عالمها المسرود، **أولاهما**: تعدد العلامات السردية وقدرة الساردة على شحنها بما يكتنز نظامها السردي الفاعل، و**ثانيتهما**: قدرة هذه العلامات على توسيع أفق التلقي عبر التكرار والتعالق والربط بين العناصر المختلفة والسياقات المتعددة، والحوافز السردية، حيث العلامة تحقق وجودها عبر سياقها وعبر ارتباطها بنظائرها أو مخالفتها لهذه النظائر.

العلامة السردية تبدأ من مستوى المفردة اللغوية بوصفها علامة دالة وصولًا إلى مستوى النص في كليته، أخذًا في الاعتبار أن العلامة تؤدي وظيفتها عبر سياقات متعددة تكون فيها: مقصودة لذاتها أو للمعنى الذي وضعت له ـ تكون مقصودة لغيرها ـ متصدرة النص بوصفها عنوانًا ـ آخذة موضعها في المبنى السردي (وصفًا ـ سردًا ـ حوارًا).

فإذا كانت الكتابة عالمًا من العلامات يبدو منغلقًا حتى تقاربه

القراءة الباحثة عن مفاتيحه عبر مجموعة العلامات، وكلما أمعن القارئ في تفاعله مع النص مخلصًا في قراءته، تعددت المفاتيح، وانفتح قصد المؤلف (فكل قراءة داخلة في قصد المؤلف)، فالقراءة: «نظرة داخلية وتوسع لا نهاية له للوعي نفهم فيها شيئًا فشيئًا أجزاء من العلاقات اللانهائية التي يحتويها النتاج الأدبي»[1]، وفعل القراءة إن لم يكن قادرًا على الكشف عن خصوصية الأداء فإنه يكون ضربا من السطحية الخانقة للنص.

تقارب القراءة مجموعة النصوص اعتمادًا على مجموعة من العلامات السردية الأبرز في سياق تجربة الكاتبة السردية آخذة من العلامات القدر الذي تسمح به مساحة التناول وآليات الطرح.

على مجموعة من التفاصيل تتأسس العلاقات بين الأشياء، فالعلاقة بين البشر، وبين الطبيعة وبين جميع الكائنات ماهي إلا مجموعة من التفاصيل المشكلة لهذه العلاقة، والمنظمة لها والضامنة لبقائها، والمنتجة دلالتها، مانحتها قيمتها الفنية ونظامها الجمالي، وحسب قدرة الكاتب على توزيع العلامات أو إدراجها في مواضعها الأنسب، أو حسن اختيارها، يمكن لكل ذلك أن يكون معيارًا للحكم على قدرات الكاتب أو عمق العمل، حيث تكون التفاصيل مادة خامًا ينحت منها الكاتب نصه، ومجموعة من الألوان التي يحسن التصرف في مواضعها وفق رؤيته الفنية، ولأن النصوص مساحة حياة للتفاصيل:

---

(1) وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ـ ترجمة: يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد 1987، ص 30.

«حب

كنا صغارًا عندما حذرونا منه. شكوا. فتشوا. استرقوا السمع. وعندما كبرنا تعرف هو علينا. ترك كل شيء. واختبأ في قلوبنا»[1]، يجمع النص عددًا من التفاصيل تفاصيل حركة: بين الصغير والكبير ـ التحذير، الشك، التفتيش، التنصت، وهي في جملتها تفاصيل سردية تجعل للنص منطقه في التعريف بما يستهدفه بدءًا بالعتبة النصية الدالة (حب) حين يطرحه النص نكرة دالة على الشمول والتنوع فلا يحدد نوعه بالتعاهد بين السارد والمتلقي بأنه الحب في معناه الضيق (حب الرجل للمرأة أو العكس)، حيث تراهن تفاصيل الإنشاء على توسيع المفهوم الذي يعمل المجتمع على تضييقه والتضييق عليه عبر محاولة طرده من القلوب أو التخويف منه لكنه في النهاية يخرج من دائرة التنكير المتعمدة إلى دائرة التعريف بنفسه حين يتعرف إلى القلوب ليستقر فيها منتجًا مفارقته الخاصة التي يقوم عليها النص بالأساس، ومتمردًا على السلطة الجمعية للكبار وقد مارسوها زمنًا على الصغار.

يفرض الحب قيمة تتبناها الساردة مؤمنة بها وبوجهة نظر من يؤمن بها «الحب اهتمام، وأن «الحروف تموت حين تقال»، علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في اهتمام، في قصيدة خالدة، تفصلها على مقاسي في قلبك»[2]، التناص مع

(1) **رسائل متعثرة**، ص 87.

(2) **رسائل متعثرة**، ص 42، التناص مع نزار قباني يحمل تأكيدًا لاعتناق الساردة لوجهة نظر الآخرين وهو نوع من المودة =

نزار قباني يحمل تأكيدًا لاعتناق الساردة لوجهة نظر الآخرين وهو نوع من المودة أو التصالح مع الآخرين عبر أفكارهم، يغذي قيمة الحب ويعلي من شأنها، ويجعل منها نموذجًا عمليًا يليق بنا الاقتداء به، والأخذ بما يحث عليه وما يمثله من قيمة إنسانية، والنصوص تتعامل مع الحب بمعنييه الأساسيين، المتداولين في دائرتين تتداخلان وتتماسان وتتعايشان: الدائرة الأضيق، دائرة الحب بوصفه علاقة بين رجل وامرأة، دائرة الحب بوصفه علاقة بالحياة والعالم والقيم، الدائرة الأولى تفضي إلى الثانية وليس العكس، لذا تتجلى الدائرة الأولى بصورة تتواتر حتى تصبح قانونًا للحياة الإنسانية، رافعًا من شأن المرأة بوصفها نموذجًا للتسامح، وبوصفها مساحة لتراكم المشاعر وتداخلها وطغيانها: «أحار؛ كيف أحرر حبي لك من

= أو التصالح مع الآخرين عبر أفكارهم، يغذي قيمة الحب ويعلي من شأنها، ويجعل منها نموذجًا عمليًا يليق بنا الاقتداء به، والأخذ بما يحث عليه وما يمثله من قيمة إنسانية، والنصوص تتعامل مع الحب بمعنييه الأساسيين، المتداولين في دائرتين تتداخلان وتتماسان وتتعايشان: الدائرة الأضيق، دائرة الحب بوصفه علاقة بين رجل وامرأة، دائرة الحب بوصفه علاقة بالحياة والعالم والقيم، الدائرة الأولى تفضي إلى الثانية وليس العكس، لذا تتجلى الدائرة الأولى بصورة تتواتر حتى تصبح قانونًا للحياة الإنسانية، رافعًا من شأن المرأة بوصفها نموذجًا للتسامح، وبوصفها مساحة لتراكم المشاعر وتداخلها وطغيانها: «أحار؛ كيف أحرر حبي لك من غضبي عليك! وأنا التي لا تعرف كيف تفصل بين هذين الشعورين إلا بعد أن تفجر سخطها في وجهك، ومهما كانت ردة فعلك أسامحك وأندم، وربما أعتذر أيضًا!».

غضبي عليك! وأنا التي لا تعرف كيف تفصل بين هذين الشعورين إلا بعد أن تفجر سخطها في وجهك، ومهما كانت ردة فعلك أسامحك وأندم، وربما أعتذر أيضًا!»[1].

إن النص السردي في مجمله ما هو إلا عملية إدارة التفاصيل، تفاصيل الإنشاء وتفاصيل السرد وتفاصيل إدارة المشهد السردي في كليته، تتعدد التفاصيل إلى ما لانهاية، ولا نملك إلا الوقوف على بعضها كشفًا عن طريقة إدارتها.

الرجل

يتواتر ظهور الرجل بوصفه علامة لها حضورها في نصوص الكاتبة وفق سياقين: **سياق مباشر** تظهر فيه المفردة صريحة تلتزم صيغة الإفراد أكثر مما تلتزم صيغة الجمع بوصفها علامة لغوية تتدرج في ظهورها بين المجموعات القصصية للكاتبة: أنثى الغمام (أربع مرات) ـ هطول لا يجيء (ثلاث مرات) ـ رسائل متعثرة (اثنتا عشرة مرة) وهو ما يلتقي مع الحضور المباشر لعلامة الرسالة توازيًا، وفي سياق غير مباشر يتكرر حد صعوبة إحصاء مرات حضوره حيث يتولى الخطاب الإشارة إليه عبر ضميري الغائب والمخاطب.

عبر نصوص الكاتبة يأخذ الرجل ثلاث وضعيات سردية أساسية (تتفرع منها وضعيات أخرى فرعية): المسرود عنه، المسرود له، المسرود به:

1 ـ **المسرود عنه**: بوصفه موضوعًا للسرد، استثمارًا لحضوره في النصوص (معظمها)، وحضوره في سياق

(1) **رسائل متعثرة**، ص 22.

النظام الإنساني خارج السرد، فهو الرجل، وهو الزوج، وهو الحبيب، وهو رمز القهر، وهو المنافس، وهو المحرك للقلب، الداعم، المحبط، إنه مزيج من الشخصيات المتناقضة حينًا، المتآلفة حينًا، الواهبة بعض الوقت، المانعة أو السالبة حينًا آخر، تنويع متعدد تطرحه النصوص لا يستعصي على التأليف ولا يصعب على الإدراك، ولا يغمض عن الفهم، يمكنك متابعته من خلال الضمائر المختلفة التي تحيل إلى الرجل بشكل مباشر أو غير مباشر، كما يمكنك أن تراه في النصوص المروية بضمير المتكلم في كشفها عن الأنثى الساردة، والرجل هنا يأخذ وضعيتين:

ـ داخل النص: حيث يكون الرجل مطروحًا في النصوص المروية بضمير الغائب عن الرجل وهي علامة تتكرر اثنتين وستين مرة: منها (ثماني عشرة مرة في المجموعة الأولى): فيض ـ احتراف ـ عابرات ـ ميلاد الألم ـ مثالية ـ جبن ـ أحاديث الصمت ـ للكلمات أرواح ـ الفشل قبل التجربة الأولى ـ تفاصيل صغيرة ـ بكاء الوجع ـ الغريب ـ أحياء ـ أطلال ـ نزاهة ـ وفاء ـ التمثال ـ جزء من القلب مفقود، وعشر مرات في المجموعة الثانية: خيبة وحزن ـ مراوغة ـ دنجوان ـ دهسة ـ ذاكرة الآباء. .ذاكرة خضراء ـ شهرة ـ تضخم ـ لصوص نت ـ غضب الرجال ـ تسول، وأربع وثلاثين مرة في المجموعة الثالثة: قلوب قريبة ـ قاطف الأرواح ـ حاسة سادسة ـ كوب الشاي ـ سعادات عابرة ـ جهد مهدر ـ جريمة ناعمة ـ عداء ـ تقية ـ قصاص ـ قدر ـ وحدة ـ ضحايا ـ مبكى ـ مشاكسة ـ مأزوم ـ هجرة ـ فقاعة ـ

رضوض ـ تهميش ـ سخرية ـ حسرة ـ بريق ـ قبلة ـ كدر ـ سواد ـ غي ـ حرية ـ لاجئ ـ فرص عابرة ـ عبء ـ نقص ـ حاجز ـ ترويض، وفي كثير منها يكون الضمير مطروحًا منذ الاستهلال السردي الأول في النص: «سار إلى طموحاته بهدوء وسلام»[1].

- خارج النص: حين يذكر صراحة ضمن الخطاب السردي مخصوصًا بصيغة تحيل تعريفًا، وتأويلًا، وهي صيغة تبدأ من العتبة الرابعة من عتبات المجموعة الأولى، عتبة الإهداء في إحالتها إلى الرجل خارج النص / داخل الحياة عبر النص على رجل له مواصفاته الخاصة: «إلى الرجل (السامي) الذي علم أنثاه معنى السمو، إلى الأنثى (السامية)..»[2] ثم تتكرر ثلاث مرات على مدار النصوص جميعها، في قصة «رجل»: الرجل الحقيقي يأتي العنوان نكرة، يكتسب تعريفه (أي يحصل على درجة من الترقي) عبر هذه المقولة التي يأخذنا إليها استهلال السارد: «الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلًا حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه»[3] ـ وفي قصة «براءة» من المجموعة الثانية تتبلور فكرة الخبرة التي تستمدها الساردة من امرأة أخرى: «علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في

(1) زكية العتيبي: **هطول لا يجيء** ـ تشكيل للنشر والتوزيع ـ الرياض 2016، ص ص8.

(2) زكية العتيبي: **أنثى الغمام** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2013، ص 5.

(3) **أنثى الغمام**، ص 13.

اهتمام»[1]، وفي قصة «ارتباك»: «الرجل إذا أحب خان!، وإذا لم يحب خان!»[2].

وهي نصوص تكون بمثابة النصوص / الرسائل المرسلة للرجل خارج النص كاشفة عن رؤية الأنثى له، رسائل تحملها الساردة بوصفها المتحدث الرسمي باسم النساء الممتلكات قدرة على تفسير شخصية الرجل أو صاحبات الخبرة في التعامل معه من خلال تجارب حصلت الأنثى بها خبرتها الإنسانية.

2 ـ **المسرود له**: داخل النصوص حين تأخذ الساردة وضعية المخاطب للآخر/ الرجل المطروح عبر النص معبرًا عنه بضمير المخاطب، يتكرر أربع مرات، ثلاث منها في المجموعة الأولى: رجل ـ حصار ـ انسلاخ، ومرة واحدة في المجموعة الثانية: الرسالة الأولى، وفي هذه الوضعية يكون الرجل معنيًا بالخطاب بشكل مباشر، يتوجه إليه الضمير وتعنيه اللغة في صياغتها، ويتفرع منها وضعية غير مباشرة تجعل من النصوص جميعها خطابًا موجهًا إلى الرجل بوصفه متلقيًا ضمنيًا، وبوصفه نموذجًا متلقيًا للأمومة اعتمادًا على أنثوية السرد، ومن زاوية انتماء النصوص للأنثى مما يجعلها مادة لها طابعها المؤثر في تشكيل الوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي يعد خصيصة من خصائص الخطاب الأدبي عمومًا والأنثوي خصوصًا[3].

---

(1) **رسائل متعثرة**، ص 42.

(2) **رسائل متعثرة**، ص 64.

(3) يمكن العودة إلى النسوية في جانبها النظري وإلى شهرزاد في جانبها الجيني بوصفها واحدة من أصول الخطاب السردي النسوي.

إن طريقة للقراءة تعتمد على الربط بين ثلاثة نصوص على سبيل المثال: رجل ـ حصار ـ انسلاخ، تلك النصوص المتوالية في سياقها النص، والجامع بينها عدد من الروابط النصية المتمثلة في:

- ضمير الخطاب الموجه إلى الرجل، على التوالي: «**قرأت هذا المساء مقولة ذكرتني بك**»[1] منذ أن استيقظت، وأنا أهرب منك إليك ولا أجدني»[2]، «**بدأت تخشى انسلاخي عنك؟!!**»[3].

- الرجل بوصفه علامة حاضرة في الحوار الثنائي بينهما (الساردة والرجل)، ذلك الحوار الكاشف عن مساحة من الصراع (المحتمل والطبيعي) بينهما.

- الحالة الإنسانية التي تتضمنها النصوص في ثلاثيتها، وهي حالة خاصة للعلاقة في جانبها الإنساني بين الرجل والمرأة.

القراءة بهذه الصورة تمثل نوعًا من الكشف عن طبيعة النص السردي في حبكته من حيث التركيب، وفي مضمونه من حيث الدلالة.

3 ـ **المسرود به**: ويأخذ الرجل وضعيتين: **الأولى**: وضعية الرجل بوصفه تقنية تستخدم لإقامة النصوص سرديًا وفنيًا، حيث الرجل ليس موضوعًا بقدر ماهو تقنية تتكشف من خلال اللغة والخطوط الفنية في تشكيلها

(1) **أنثى الغمام**، قصة «رجل» ص 13.
(2) **أنثى الغمام**، قصة «حصار» ص 42.
(3) **أنثى الغمام**، قصة «انسلاخ» ص 48.

للجمالي في النصوص، الساردة هنا تحكي (بالرجل) ولا تحكي (عن الرجل) وشتان بين حرفي الجر في دلالتهما على عمل السارد وطبيعة نصه، فالرجل من حيث هو مفردة لغوية توظفها الساردة لإنتاج الدلالة في اعتمادها على المفردة عبر سياقاتها المختلفة، كأن تكون المفردة عنوانًا أو فاعلًا لجملة فعلية أو مفعولًا به وغيرها من أشكال توظيف المفردة لغويًا وصولًا إلى دلالة ما، **الثانية**: وضعية ضمير المتكلم: حيث تمنحه الساردة فرصة التعبير عن نفسه معتمدة ضمير المتكلم مرة واحدة، في قصة «الرسالة الثانية/ اعترافات متأخرة» من المجموعة الثانية، وليس بعيدًا عن التأويل ذلك العنوان الثاني (المفسر غالبًا) ذلك الحامل معنى الاعتراف مقرًا به (على مستوى عناوين النصوص تكاد مفردة «الاعتراف» بوصفها علامة لغوية تنحصر في هذا العنوان دون غيره من العناوين)، وعلى مستوى النصوص جميعها تكاد العلامة تختفي من عالم الساردة، وقد استبدلته بمفردة «البوح» حين أدرجتها في واحد من النصوص المكتوبة بوعي الكاتبة لا بوعي الساردة، أعني إهداء المجموعة الثانية من نصوصها: «**لكل الذين يؤمنون بأن البوح الحر، هو سجية الروح الحرة، لكل الذين ينأون عن تعليب الإبداع في القوالب الجاهزة**»[1]، وهو ما يعني النص على علامتين ترتبطان تمام الارتباط: البوح ـ الإبداع، استنادًا إلى فهم يقوم على رفض القوالب

(1) **رسائل متعثرة**، ص 5.

الجاهزة، والإيمان بالبوح الحر بوصفه رفضًا لها، وهو معنى تتعدد دوائره متسعة بمعناه متجاوزًا رفض القوالب الجاهزة في الإبداع إلى رفضها في كل مناحي الحياة الإنسانية.

وفي هذا الجانب تتضافر الوضعيات جميعها في تشكيل الصورة في حدها الأقرب، صورة الرجل بوصفه قاسمًا مشتركًا في النصوص، وفي حدها الأبعد (عمقًا) بوصفه شخصية يمكن رؤيتها بشكل محايد شريطة تخليصها من هذه العلاقة القائمة بين نوعي البشرية (الذكر والأنثى)، ولأن هذا ليس متحققًا على مستوى النصوص كما هو على مستوى الواقع خارجها فإن الصورة المحايدة تبدو مستحيلة التحقق، إذ ليس هناك نص يحقق ذلك وإن ادعى.

الأنوثة

مبكرًا تفرض الأنوثة نفسها بوصفها علامة نصية تطرح نفسها منذ العتبة الأولى في مجموعات الكاتبة المتوالية، وهي المنطقة التي يلعب فيها اسم المؤلفة (في دلالته على الأنوثة) حيث يكون العلامة الأولى الدالة نصيًا على وجود الأنوثة، وهو ما يحدد مسار التلقي وخصوصًا عند هؤلاء المتلقين الذين يضعون في الاعتبار خاصية الكتابة الأنثوية وتفردها بما يميزها من كتابة الرجل، ويمكن للمتلقي ملاحظة التغير الحادث في موقع اسم المؤلفة في تصدره المتكرر للمجموعات، آخذًا وضعيتين:

- **الأولى**: مسبوق بعنوان المجموعة، ويكون تاليًا للعنوان مرتبطًا به عبر طريقة تبدو واقعية في الأولى، متخيلة في الثانية، ففي المجموعة الأولى يكون اسم المؤلفة بمثابة

الخبر للعنوان الذي يأخذ وضعية المبتدأ: **أنثى الغمام.. زكية محمد العتيبي**، مما يجعل الرابط بين العتبتين رابطًا بين علامتين متواشجتين في الظاهر (التركيب النحوي)، والباطن (التأنيث القائم بين العلامتين)، وفي العتبة الثانية تبدو العلاقة متخيلة تعتمد في تأويلها وفق احتمالين: رسائل متعثرة إلى زكية العتيبي (فيكون اسم الكاتبة مرسلا إليه مما يجعلنا في حالة بحث عن المرسل)، أو رسائل متعثرة من زكية العتيبي (فتكون الكاتبة مرسلا) وهو الأقرب للتأويل حيث الرابط قائم بين النصوص وكاتبتها، وحيث المنطق السردي يؤكد العلاقة، وهو ما تعضده حقوق الملكية الفكرية.

- **الثانية**: اسم المؤلفة سابق لعنوان المجموعة مما يجعل من اسمها مخبرًا عنه بالعنوان، ويكون استحضار معنى العطاء في العلامة اللغوية (هطول) مناسبًا تمامًا للأنثى في عطائها، سواء بما يطرحه النص، أو بما يطرحه السياق الثقافي بوصفه خبرات المتلقي قبل النص وقبل الاشتباك مع عالم الكاتبة المطروح عبر نصوصها.

في الوضعيتين لدينا علامة لغوية متكررة يكون لها تأثيرها في التأويل والتلقي معًا، إذ يرسخ في ذهن المتلقي أن هناك علامة سيكون في حاجة لها هناك في داخل النصوص، علامة ستكون بوصفها مفتاحًا نصيًا، يتيح له مقاربة العالم، كما سيكون عليه جمع العلامات المشابهة، المعضدة لاستكشاف التفاصيل والموظفة العلامات في سياقها السردي المطروح اعتمادًا على الأنوثة بوصفها علامة أساسية في تشكيل علامات النص: «إن توظيف الأنوثة في القول السردي، وبالتالي استثمار

طاقة» الأنوثة الساردة «في الكتابة الإبداعية المتخيلة، لا يأتيان إلا ضمن مستويات متدرجة تحضر فيها ذات المرأة كمؤلفة، ومن ثم كمؤلفة ضمنية، وبالتالي كراوية جزئية أو راوية كلية الحضور أو مشاركة في الحدث»[1].

منذ المجموعة الأولى، بالأدق منذ العتبة النصية الأولى في القصة الأولى من المجموعة الأولى، «**أنثى الغمام**» غير أن العلامة تتجاوز لغويتها إنتاجًا لمجموعة من الدلالات المطروحة عبر النص الأول الذي يأتي تعريفًا وشرحًا للعنوان:

«**أنثى الغمام**»

كانت تلهث جريًا إلى مشارف التحنيط دون علمها!

خرجت من مهب التقليدية تتراكض معها أنوثة عذرية تشيد من حطام الذاكرة عالمًا لن تطأه قدماها!

«**ناضلت كالأخريات، إلا أن نضالها انتهى بانهيار تحت أنقاض العرف!**»[2].

بين عنوان المجموعة وعنوان القصة الأولى فيها يعبر المتلقي على نص متكرر، يؤكد نفسه بالتكرار أولًا، وبالمعنى القائم في النص الأول ثانيًا، ومثلما هو عالم الساردة المطروح في بكارته، يطرح النص العلامة الأولى في عذريتها تأكيدًا على البكارة بمعناها المجازي في الحالتين، العتبة في تصدرها المجموعة تفرض سلطة دلالتها على عالم النصوص بكامله، وفي تصدرها للقصة الأولى.

---

(1) د. رسول محمد رسول: **الأنوثة الساردة**، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية ـ دار التنوير ـ بيروت 2013، ص 22.

(2) **أنثى الغمام**، ص 7.

سرديًا يتشكل النص من ثلاث فواصل، يستهل كل منها بفعل:

- كانت تلهث جريًا (الفعل الماضي الناقص كونه يدل على تأصل الحدث / اللهاث إلى مشارف التحنيط دون سابق معرفة أو دون معرفة مساندة يكون لها دور الواقي من الوقوع في التحنيط بكل ماتمثله العلامة من دلالة)
- **خرجت** من مهب التقليدية ـ تتراكض ـ تشيد (العذرية) ـ لن تطأه.
- **ناضلت** كالأخريات ـ انتهى نضالها، ولا يفوتنا المساحة الزمنية (القصيرة) الفاصلة بين النضال وانتهائه.

دلاليًا يأتي النص اختزالًا لتجربة الأنثى في مجتمع يصر على الحياة بين مشارف التحنيط ومهب التقليدية، الأنوثة بمعناها الثقافة، بكونها ثقافة متجذرة في عقل المجتمع العربي تتسع مساحتها في بقعة وتضيق في أخرى، تظل مختفية في عقل المجتمع زمنًا وتعلن نفسها في أبسط المواقف كاشفة عن ثقافة المجتمع في رؤيته للأنثى، والنصوص تضعنا إزاء هذه الرؤية من منظور المرأة حين تجتهد في الخروج من مهب التقليدية، محاولة استثمار الحطام، حطام الثقافة المتأصلة في الذاكرة مما يعني أنها ليست قانون حياة بقدر ماهي بقايا الماضي الذي كانت له ظروفه ومواضعاته، وكانت له ثقافته التي يجب ألا ننسخها لنفرضها على الحاضر بما يتسم به من سمات العصرية والانفتاح على العالم دون التخلي عن منظومة القيم الإنسانية النبيلة، وفي مقدمتها النضال نحو التغيير والطموح للتخلص من الجمود الذي يضع الإنسان في قالب واحد يكون بمثابة القيد على تطلعاته

وأحلامه، ولكن قيمة النضال تنتهي تحت وطأة العرف لتبدأ المحاولة السيزيفية[1] من جديد متكررة مع حركة الزمن ومع كل محاولة للخروج من الدائرة (الواقعة أيضًا تعني كل محاولة لإعمال العقل أو تجاوز الأعراف السائدة حتى ولو كانت غير عصرية أو غير منطقية).

سلطة العتبة الأولى لا تتوقف عند المجموعة الأولى وما تتضمنها من نصوص تشكل العالم، وإنما تؤسس لدلالة ممتدة توجه المتلقي إلى دال سردي يتشكل من ثلاث عتبات متتالية زمنيًا، ترتبط متماسكة نصيا:

أنثى الغمام (تكتب) رسائل متعثرة (من أجل) هطول لا يجيء

دون أن نفرض فعل الكتابة أو دون أن نبين السببية لها أو لنتائجها يمكن قراءة العتبات مجتمعة (تأكيدًا للقراءة المثالية في مقاربتها المجموعات كلها بوصفها مجموعة واحدة)، حيث القراءة نوع من الربط بين النصوص عبر عتباتها الكبرى (عناوين المجموعات) مع احتفاظها بحق الترابط عبر العتبات الصغرى، أو الوقائع والأحداث والخيوط السردية داخل النصوص نفسها،

---

(1) سيزيف أو سيسيفوس الماكر في، غضبت عليه الآلهة، فعاقبته بأن يحمل من أسفل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح العذاب الأبدي.

انظر:

- أمين سلامة: **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية** - مؤسسة العروبة للطباعة والنشر - القاهرة، ط2، 1988ص 228.

- ألبير كامو: **أسطورة سيزيف** - ترجمة: أنيس زكي حسن - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت 1983.

ويمكننا مكاشفة ذلك أو الوقوف عليه عبر سمات أسلوبية تتأسس عليها الدلالة، منها:

- تتجانس العتبات في بنائها (التشابه في التركيب والتشابه في نوع العلامة)، فكل عتبة مكونة من علامتين لغويتين: الأولى من مضاف +مضاف إليه، الثانية من الموصوف + الصفة، الثالثة من موصوف + جملة صفة.
- تتميز العتبة الأولى بالإضافة وبكونها الفاعل الدلالي المنتج للرسائل والمنتظر نتيجتها (الهطول) وبكونها العلامة المكتسبة خاصية المعرفة تخلصًا من النكرة، وهو ما يعني محاولة الخروج من حالة التنكير التي تفرضها الأعراف الاجتماعية إلى حالة التعريف التي تعد نظامًا للتحقق الاجتماعي.
- خلو العتبات (خاصة الأولى والثانية) من الفعل، ويحل في الثالثة منفيًا بأداة النفي في شموليته الماضي والحاضر.

تفرض العلامة وجودها عبر انتشارها بعناية بين نصوص المجموعات مع تنوع دال يمنح كل منها قوته الدلالية منفصلًا، متصلًا:

- **في المجموعة الأولى**: الأنثى (ص20) ـ شراسة أنوثتها الطاغية (ص 44) ـ الأنثى الوحيدة التي أحبته (ص47).
- **في المجموعة الثانية**: أنثى العاصفة (ص 19) ـ أنثى صباحية (ص 48) ـ أنثى مرئية (ص 81).
- **في المجموعة الثالثة**: أنثى استثنائية (ص 22) ـ يتعرف على كل أنثى (ص 33) ـ أنوثتها طاغية(ص35) ـ أنثى رقيقة (ص72).

بشكل متوازن تقريبًا (ثلاث مرات في كل مرة، وأربع مرات في المجموعة الثالثة) تتكرر العلامة اللغوية، تتميز خلالها صيغتان متشابهتان تمامًا عبر سبيكة المضاف والمضاف إليه (أنثى الغمام ـ أنثى العاصفة)، في دلالتها على النوع أولًا وفي تقاربها عبر الدالين (الغمام ـ العاصفة) طرحًا لعدد من الدلالات السلبية: الغموض ـ الاضطراب، والإيجابية: النعومة والوعد بالخير ـ القوة، ثانيًا.

بشكل خاص تطرح العلامة دلالتها كاشفة عن معانيها عبر مفردة ثانية (تتزاوج معها) بالإضافة مرة وبالصفة مرة ثانية، تأكيدًا لحقيقة أن الأنوثة لا تتفجر منفردة، وأنها لا تعطي معناها المتعدد حال انفرادها، وهو معنى وجودي يتأكد عبر النصوص في خطابها للآخر أو في اشتباكها معه، وهو ما يؤكده سؤال كاشف: ماذا يحدث حال وجود الأنثى وحيدة؟، إن خللًا وجوديًا تطرحه النصوص حين تصور الأنثى في هذه الوضعية (راجع النصف الأول من نصوص المجموعة الثانية، مجموعة الرسائل تحديدًا).

التفاصيل

تصدر الكاتبة مجموعتها الثالثة بنص مكثف، دال، سردي، شعري:

«حتى التفاصيل المهمشة، يسعدها أن تعبرها بقعة ضوء»[1].

يكتسب النص كثافته تكوينه الموجز على مستوى البناء

---

(1) **هطول لا يجيء**، ص 5.

النحوي (تركيبان يرتبطان بعلاقة نحوية) ويكتسب سرديته كونه حدثًا مسندًا إلى فاعل دلالي، ولكونه يحقق علاقته بالنصوص جميعها من زاويتين: تصدره النصوص أولًا، وارتباطه معها عبر تحقق العلامة اللغوية (التفاصيل) لوجودها في تسعة نصوص من مجموع تكرارات اثنتي عشرة مرة في نصوص الكاتبة جميعها، ويكتسب شعريته من صيغته المجازية القائمة على الاستعارة، مما يمنح العلامة طاقة مضاعفة لتكون واحدًا من مفاتيح قراءة نصوص الكاتبة.

التفاصيل المهمشة، الهامش خارج النص متن داخله، والتهميش رؤية تفرض على الأشياء موقعها في الهامش، ولكن كل هامش قد يكون متنًا عندك والعكس صحيح.

«التفاصيل» واحدة من مفاتيح قراءة عالم زكية العتيبي، غير أنها تفرض وجودها عبر صيغتين:

1 ـ **الصيغة المباشرة** (المعجمية): تتجلى عبر مفردة «**التفاصيل**» التي تتكرر بعد تصدرها في النص السابق (11) إحدى عشرة مرة في النصوص جميعها:

ـ «تفاصيل صغيرة»[1].

ـ «أعرف كيف أذيب تفاصيلي في كل الأقدار التي تعاندني»[2].

ـ «أحب تفاصيلك العارية»[3].

---

(1) **أنثى الغمام**، ص 27.

(2) **رسائل متعثرة**، ص 13.

(3) **رسائل متعثرة**، ص 17.

- «التفاصيل التي تضخ نفسها في ذاكرتي، تحيلني إلى سجن مأهول بك»[1].
- «كل التفاصيل لم تغب أبدًا، وأشياء أخرى لن أخبرك عنها»[2].
- «مازلت أحيك التفاصيل كأنها ما غابت قط»[3].
- «سأرسم لطفولتي بعض التفاصيل التي نسيت أمي أن تخبرني بها»[4].
- «هل تعلمين أنه من جردني من كل تفاصيلي، وسكبني في تفاصيله؟!»[5].
- «حتى لا يتورط معها بتواريخ، تحيل التفاصيل إلى مناسبات تستحق الاحتفاء»[6].
- «يطفئ بعض أوجاعه، بمشاركتها لبعض تفاصيلها التي لا يعبأ لها أحد»[7].
- «اعتذر من كل التفاصيل التي لم تعد تعنيه، بعد أن كاشفها»[8].

(1) **رسائل متعثرة**، ص 21.
(2) **رسائل متعثرة**، ص 26.
(3) **رسائل متعثرة**، 34.
(4) **رسائل متعثرة**، 54.
(5) **رسائل متعثرة**، ص 61.
(6) **رسائل متعثرة**، ص 85.
(7) **هطول لا يجيء**، ص 16.
(8) **هطول لا يجيء**، ص 66.

تتنوع مواقع المفردة وسياقاتها محافظة على صيغة الجمع، وكونها تفكيكًا أولًا وتأكيدًا ثانيًا للمفردة المتصدرة العتبة النصية (التصدير) في بداية المجموعة، المفردة في وصفها بالتهميش نادر الدوران بمعناه المباشر في نصوص الكاتبة (ترد العلامة اللغوية بصيغتين: اسم المفعول «المهمشة»، والمصدر «تهميش» عنوانًا لواحد من نصوص المجموعة الثالثة[1]، والندرة لا تعني مطلقًا ضعف الدلالة بقدر ما تعني فرض الوجود والمشاركة في إنتاج الدلالة على الرغم من قلة العدد، والكاتبة تمنحنا القدرة عبر هذه العلامات على الشعور بالتهميش خارج العالم، عالمها خلافًا لوجود الأشخاص والمعاني داخل العالم ممررة عبر النصوص لاكتشاف نظام الحياة كما تقدمها من وجهة نظرها، وكما تراها شخوص الحكايات، حيث يمكن لتتبع المفردة في استقلالها أولًا وفي ترابطها مع نظائرها ثانيًا أن يطرح مجموعة الوظائف المنتجة لدلالتها السردية.

2 ـ **غير المباشرة**: تلك التي تبدو فيها التفاصيل دون أن تعبر عن نفسها صراحة، وإنما تعبر عن نفسها بصورة كنائية، تراها في كل النصوص الساردة للتفاصيل الصغيرة، وقد وضعت الساردة متلقيها مفهومها للتفاصيل حين عنونت واحدًا من نصوصها «**تفاصيل صغيرة**» فجاء العنوان محددًا مفهومها للتفاصيل بطريقتين:

ـ طريقة الاتفاق: حيث التفاصيل تعني طرح مكونات السرد وحركات الخط الدرامي اللازمة لصناعة الحدث «**اختاره،**

(1) **هطول لا يجيء**، ص 45.

وجعله ساعده الأيمن، لأنه يعرف جيدًا أنه صاحب فكر خلاق رغم صغر سنه. استغل إبداعه حتى الرمق الأخير، وبعد أن امتص كل جهده الذي رفع من شأن تلك المؤسسة، أوسع سيرته ضربًا في غيابه حتى بهتت!»[1]، حيث النص يطرح تفاصيله السردية عبر مجموعة الأفعال المتوالية، كل فعل وملحقاته: اختاره ـ استغل ـ يعرف ـ امتص ـ أوسع ـ بهتت، ستة أفعال مسندة لفاعل واحد (متنوعة الأزمنة: ماض ـ مضارع دلالة على اتساع المساحة الزمنية لحدث الاستغلال)، والفعل الأخير (بهتت) مسند للسيرة الخاصة بالضحية المستغل (بالفتح)، تلك التي تبدو كأنها انهارت ذاتيًا بتأثير الأفعال الخمسة السابقة، وكأن الفعل نتيجة حتمية وطبيعية لهذه الأفعال مما يجعل الجاني يبدو بريئًا من جرمه إذ ظاهريًا يبدو غير مسؤول عن الفعل.

- طريقة الاختلاف، وتتجلى في المفارقة القائمة في معنى التفاصيل، وتحديدًا في وصفها بالصغيرة كأنها لا تعني شيئًا ذا بال، وهو معنى يتأسس على مرجعية في الثقافة العربية المتداولة حين تهون من قدر بعض الأمور خلافًا لمقصدها الحقيقي[2] وهي طريقة يمكن الاعتماد عليها في فهم المغزى إنتاجًا لوجهة نظر مغايرة لطريقة الاتفاق دون إلزام

---

(1) **أنثى الغمام**، ص 27.

(2) يحدث كثيرًا في ثقافتنا العربية على سبيل السخرية من أمور لا يتقبلها العقل الجمعي، كأن يختلس أحدهم ملايين الدولارات فتجد من يقول مجرد فكة لوجبة عشاء، مما يجعل من السخرية القائمة على المفارقة نوعًا من المقاومة لفعل الاختلاس أو لغيره من الأفعال المشابهة.

باعتماد واحدة من الاثنتين. ولك أن تأخذ وجهة النظر الفنية في طرحها لمفهوم التفاصيل، أو وجهة النظر الثقافية في طرحها للمفهوم نفسه بطريقتها الخاصة.

السرد بوصفه مقاومة

كل عملية سرد هي نوع من المقاومة، وكل مقاومة تنمية لقدراتنا (قدرات الكاتب بوصفه مقاوما الجمود بالفن والنسيان بالتدوين، والقبح بالجمال، وقدرات المتلقي حين يستمد كل ذلك ويضيف إليه من المعاني ما يهتدي به استكشافًا لذاته وتغييرًا لكيميائه، فكل نص لا يغير كيمياء متلقيه لا يعول عليه)، ويكون للعلامة السردية دورها في إبراز المقاومة، والتأكيد عليها والمقاومة تباشر عملها وفق منظورين:

- **منظور عام**، منظور الكتابة بشكل عام حين تحقق فعل تحقق المنتج والمتلقي، وهو ما يخص عملية الكتابة بشكل عام، الكتابة بوصفها نشاطًا إنسانيًا، يستهدف تخليد المفاهيم، وترسيخ القيم قبل تخليدها، فالقراءة عملية متجددة لا تتوقف وكل نص يبث قيمة فهو يعمد إلى إطلاقها لقارئ لم يأت بعد، وكل نص منشور هو تحرير له من قيود الزمن، زمن التلقي في مساحة زمنية بعينها، وكم هم مساكين أولئك الكتاب الذين يبحثون عن قارئ في عصرهم أو يعتقدون أن نجاحهم يتوقف على توافر أكبر عدد من القراء في عصرهم، فكل عمل إبداعي مؤجل المعنى دون تحديد لموعد القراءة الأوفى، فلم يأت من يقول الكلمة الأخيرة في أي نص بعد لذا تظل الكتابة عملية تحريض دائم على الاكتشاف، تحريض مادامت هناك قيامة للعلاقة بين المرسل والمستقبل على أرضية من النص.

- **منظور خاص**، هو منظور المرأة الساردة أو الأنوثة السارد

على حد تعبير رسول محمد رسول[1] حيث تمثل الأنوثة أو الأنثى الساردة حضورها بوصفها علامة ليس بإمكاننا تجاوزها في سبيل التأويل النصي، وهو حضور يتبلور في مظهرين متتاليين، أولهما: ذلك المظهر الممتد من الساردة الأولى، شهرزاد، بوصفها المرأة الأذكى، والساردة الطبيبة، والمقاومة الأولى في تاريخ معرفة الإنسان السرد وتوظيفه، شهرزاد حواء السرد وكما أن جينات حواء وصفاتها تسري في دماء كل بنات جنسها، فإن كل ساردة جديدة تنتمي جيناتها إلى الساردة الأم، وفق هذا المنظور يعمل السرد على تنمية الوعي الإنساني بفعل المقاومة، وكل مقاومة تتطلب تنمية العوامل القادرة على المقاومة، قوة الوعي وقوة الروح وقوة النفس فالمقاومة ليست يأسًا وليست نوعًا منه، والمقاوم يمتلك من عوامل القوة أكثر مما يمتلك

(1) يجتهد رسول محمد رسول في تعريف المصطلح الذي لم يجد له تعريفًا مسبقًا بقوله: نظام السَّرد المتخيَّل وقد طبعتهُ بذرة الأُنوثة بطابعها الجوهري الذي لا ينفك ينطلق من النواة الأُنثوية الخاصة بكل امرأة مُبدِعة؛ النواة القابعة فيها، ويمضي في كل اتجاهات حضور كينونتها الأُنثوية الشاملة في النص المتخيَّل الذي تكتبه على نحو إبداعي كامرأة تمثل الأُنوثة لديها النواة أو اللُب Kernel أو الجينوم Genome أو البزرة Seed or Grain التي تطبع وجودها وظهورها وحضورها وتواصلها ونداءها في كينونة النص المتخيَّل سواء كـ«ذات» أو «موضوع»، كـ«أنا» أو «آخر»، كـ«جسم Body» أو «جسد !Meta body» كـ«ساردة» أو «مسرودة»، كـ«مرئية» أو «رائية»، كـ«فاعلة» أو «منفعلة» أو «مفعول بها».

د. رسول محمد رسول: **الأنوثة الساردة**، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، ص 21.

من عوامل الضعف، وثانيهما: عصري يخص شجاعة الإبداع في زمن تفسد فيه عملية التلقي حين نجد نقادًا يربطون بين شخصيات النص وشخصية المؤلف بوصفه مرجعية للشخصية، وبوصف الشخصيات صورة للمؤلف مما يقيد حرية الإبداع بدرجة ما وخاصة عند الكاتبة بوصفها فردًا يعيش في ثقافة متحفظة تغطي مساحة الوطن العربي بكامله[1]، وهو ما يجعل المرأة الكاتبة في حالة مقاومة دائمة لليأس من وضع المتلقي الأمور في نصابها الصحيح متحلية بشجاعة الإبداع: «الشجاعة ليست غياب اليأس وإنما هي بالأحرى، القدرة على التحرك قدمًا على الرغم من اليأس»[2]، وهو ما يعني بالضرورة حاجة المرأة الدائمة لتنمية ذاتها حتى يكون لديها القدرة على تنمية الآخرين أو تنمية المجتمع عبر الآخرين، تلك التنمية متعددة المظاهر، متوالية النتائج، متداخلة الطروح عبر نتاج الكاتبة:

- **تنمية وعي الرجل خاصة**: حين يكون السرد قادرًا على تقديم تفاصيل العلاقة أو ما يتجلى منها للوعي، وحين يكون السرد نوعًا من تحليل الذات الإنسانية، فإن نتيجة حتمية تتحقق ويكون على الرجل وقد كان مادة للتحليل بوعي الشريك المثالي (المرأة ممتلكة وعي الكتابة على اتساعه،

---

(1) ليس هناك فارق بين بلد عربي وآخر، فمازال هناك نقاد (فضلًا عن القراء العاديين) يفسرون النصوص ربطًا بين المؤلف والنص رافضين ـ بتعسف مبالغ فيه ـ مقولة «موت المؤلف»، ومضيقين مساحة حركة المؤلف، وخانقين مجال التأويل في النص.

(2) رولو ماي: **شجاعة الإبداع** ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار سعاد الصباح ـ الكويت 1992، ص 14.

والممتلكة رؤية موضوعية على قيمتها)، يكون عليه الإنصات لصوت الشريك عبر النص، ووعي النص عبر المتحدث الرسمي باسم الشريك.

إن تعبيرًا من مثل «الرجل الحقيقي» يتكرر مرتين بالطريقة نفسها (صفة وموصوف) لم يكن تكراره مجانيًا أو من قبيل المصادفة على مستوى النصوص، فالصفة في تلازمها للموصوف تدل على استمرار التلازم ودوامه فالصفة ليست حالة عارضة[1]، وهي تعبر عن طموح الأنثى لما تحلم أن ترى عليه الرجل، لذا جاء الطموح متجاوزًا المجاز إلى الأسطورة: **الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلاً حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه**»[2]، وهي رؤية تتدرج مما هو واقعي إلى ما هو مجازي تعبيرًا عن رؤية تتجاوز مجرد الواقع إلى عمق رؤية الذات في طموحها لتنمية وعيها وتطوير ذاتها.

الرسائل

تنفرد الرسائل بتصدر عنوان المجموعة الثانية للكاتبة، وتستقل بالقسم الأكبر منها[3]، الرسالة تفترض مرسلًا ومرسلًا

(1) مقارنة بالحال فإن الصفة تعبر عن معنى التلازم، فالحال موقت يرتبط بوقت وقوع الحدث (الحال هيئة الفاعل أو المفعول وقت حدوث الفعل)، يُراجع: عباس حسن: **النحو الوافي** ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د. ت ج 2، ص 363 ـ 364.

(2) **أنثى الغمام**، ص 13، وهي رؤية تتدرج مما هو واقعي إلى ما هو مجازي تعبيرًا عن رؤية تتجاوز مجرد الواقع إلى عمق رؤية الذات في طموحها لتنمية وعيها وتطوير ذاتها.

(3) قسمت الكاتبة مجموعتها ثلاثة أقسام:

ـ القسم الأول: قصص قصيرة لتسع رسائل متعثرة (7 ـ 56). =

إليه، وتفترض داخل النص مرويًا عليه (المرسل إليه) بوصفه منتميًا لمعيار الفواعل أو العوامل وتتحرك الرسالة بوصفها علامة من الإطار المرسل والمرسل إليه في النص إلى إطار المرسل إليه خارج النص مع ثبات المرسل في كل مرة، حيث ذات الأنثى الكاتبة / الساردة هي من تقوم بعملية الإرسال الممتدة من الرجل داخل النص إلى النوعين (الرجل ـ المرأة) خارج النص، حيث تتحول الرسالة النصية من رسالة محددة مؤطرة بثنائية المرسل والمرسل إليه محكومة بنص الرسالة (الرسالة من حيث هي قصة) لتتحول خارج النص إلى رسالة النص (القصة من حيث هي رسالة) موسعة من مجال التلقي ومضيفة على حيويته حين تخرج القصة عن كونها تخص ذاتًا واحدة متضمنة داخل النص إلى تحققها الإنساني بين الناس حين يجد فيها الآخرون أنفسهم فلا تقف عند حد السياق النصي المحكوم بمقاطع النص وفي سياق تركيب مقاطعه.

تتكرر العلامة (الرسالة) تسع مرات موصوفًا لصفة على وزن اسم الفاعل (الأولى ـ الثانية ـ الثالثة. . . . .) مطابقة موصوفها في التأنيث، ملتقية مع أنوثة القصة وأنوثة الساردة وأنوثة الكاتبة منتجة مجالًا حيويًا من الأنوثة لا تخطئه عين المتلقي ولا يصعب على فكره أن يجمع علامات الأنوثة في حضورها الدال مشكلًا منها نسقًا خاصًا يعمل على تحقيق قدر من العمق في تدرجه من ظاهر العلامة إلى مستوياتها الأعمق.

تفترض الرسالة علاقة بين المرسل والمرسل إليه، والعلاقة

= ـ القسم الثاني: قصص قصيرة (57 ـ 82).
ـ القسم الثالث: قصص قصيرة جدًا (83 ـ 97).

لها مستويان: مستوى خاص يقوم على افتراض علاقة تحمل قدرًا من التعارف بين المرسل والمرسل إليه وهو ما يجعل الأسلوب يميل على الخصوصية خصوصية العلاقة ومعرفة المرسل بعقلية المرسل إليه وطبيعته، ومستوى عام حين تتحول الرسالة إلى خطاب عام يتجاوز العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل، في المستوى الأول تكون المعرفة مسبقة بين الاثنين، وفي المستوى الثاني تتعدد أشكالها دون الاعتماد على المعرفة المسبقة فالمعرفة تعتمد على التوقع توقع مستقبل ضمني ليس مرتبطًا بزمن ولا محددًا بمكان.

ثم تفترض الرسالة المكتوبة غياب المرسل إليه مما يجبر المرسل على استخدام الرسالة وسيلة للتواصل، وهو ما يحتمل قطيعة بين المرسل والمرسل إليه، قد تكون قطيعة مكانية بسفر أحدهما أو قطيعة إنسانية بحيث يجمعهما مكان واحد ولكن يفتقدان التوافق المؤهل للتواصل، وقد يكون قطيعة زمانية بسبق أحدهما عن الآخر زمنيًا، وجميعها أسباب تفضي إلى مشروعية الرسالة، وهو ما يصب في مشروعيتها وفاعليتها بوصفها علامة على العلاقة في مستوياتها المتعددة التي تبدأ من المرسل موسعة مجال عملها متجاوزة المرسل إليه المحدد نصًا.

تستهدف الرسالة مرسلًا إليه بصورة مباشرة خلافًا للنص الذي يعتمد مفهوم الرسالة بصورة مقنّعة، حيث السرد يصبح قناعًا للرسالة المفصحة عن نفسها فور اكتشاف أسلوب الرسالة ونظامها السردي، وبين عنوان النص (الرسالة...) بوصفها جملة موجهة، تحمل مضمونها معبرة عنه بقوة التوجيه من الأنثى للرجل، وهي رسائل موجهة من طرف واحد تعبر عن القول بوصفه توثيقًا لفعل الاثنين: الرجل بفعله الخفي غير الظاهر،

والأنثى بفعلها الظاهر بفعل الكتابة، الكتابة في شفافيتها وكشفها عن الأنثى، وكون الرسالة موجهة يحمل قدرًا من الإلزام بقبولها كليًا أو جزئيًا، فهي في النهاية إشارة تخاطب المرسل إليه داخل النص أو خارجه، إشارات تتضمن صيغًا لمخاطبة ذات / ذوات أخرى تتغياها الرسالة وتستهدفها العلامة: «تخاطبنا الإشارات في إطار شيفرات معينة، والصنف النصي شيفرة سيميائية «نتموقع» فيها باعتبارنا «قراء مثاليين» من خلال استخدام «صيغ مخاطبة» معينة، ويمكن تحديد صيغ المخاطبة بأنها طرق تشييد العلاقات بين المتكلم والمخاطب داخل النص. لابد لمنتج أي نص، من أجل أن يقوم بالتواصل، أن يكون افتراضات عن جمهور مقصود»[1].

كل نص من نصوص الرسائل يتصدره عنوانان، عنوان أول يفضي إلى عنوان متوسط يتلو العلامة الأولى ويسبق نص الرسالة، وهو ما يجعل من مجموعة العناوين المتكررة والموصوفة بالرقم على وزن فاعل، يجعل منها علامة الرسالة من حيث هي وسيلة أو نوع من أنواع التواصل بين شخصين اثنين، فيما يحيل العنوان المتوسط إلى القصة من حيث هي نص يتجاوز الرسالة ليكون عامًا متجاوزًا كونها علاقة بين مرسل ومستقبل، وهو ما يجعل من النص نظامًا جامعًا بين القصة والرسالة أو هو مزيج من خصائص الاثنين معًا.

تأتي العناوين المتوسطة لتحد من سلطة العنوان المتكرر الذي يقف عند حد تنامي الحدث عبر الرقم المتزايد، وتتولى العناوين المتوسطة إنتاج سلطة جديدة هي سلطة العلامة التي يطرحها

---

(1) دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية**، ص 314، 315.

العنوان في تواليه، ذلك التوالي الذي يتولى بدوره كسر نمطية تكرار العلامة الأولى (الرسالة) لمصلحة العلامة الثانية في دلالتها على الأنوثة عبر اختيارها من مفردات أقرب لروح المرأة منها لروح الرجل: تشريني ـ اعترافات متأخرة ـ أنثى العاصفة ـ صباحات مسافرة ـ ابتسامة عطر ـ قلب بين ضفتين ـ براءة ـ كاتبة ـ احتفال، وجميعها علامات تنتمي إلى روح الأنوثة، وتمثل مخزونًا معرفيًا لعالمها سواء على مستوى معجم النصوص في تكرار بعض المفردات أو إشارة العلامة اللغوية إلى الأنساق الثقافية المنتسبة إلى عالم الأنوثة.

الخاتمة

لقد كان لاشتغال البحث على العلامات في حضورها السردي أثره في الكشف عن مجموعة من النتائج يمكن للمتلقي مكاشفتها بوصفها نتائج للقراءة، ويمكن للباحث مكاشفتها بوصفها شبكة من نواتج العلاقة بين العلامات السردية:

1 ـ كان للعلامة السردية دورها في تحرير أفكار الساردة عن العالم والوجود الإنساني، عبر شفرة النص الأنثوية، تلك الشفرة التي تقدم نفسها عبر الوسيط السردي (الحكاية) بوصفه الوسيط الأقرب لطبيعة الأنثى إنتاجًا والأقرب لطبيعة النفس الإنسانية فنًا.

2 ـ على مستوى البناء الفني كان لتعدد العلامات وجوهه الموضوعية والتقنية الدالة، حيث رؤية العالم من زوايا متنوعة قادرة على الكشف عن خطاب النصوص في تشاركها إنتاج الدلالة.

3 ـ لا يتوقف دور العلامة عند كونها عنصر بناء وإنما

يتجاوزه إلى تنمية وعي المتلقي عبر بث القيم الإنسانية: وراء كل موضوع مكتوب، قيمة وراء جمالية، يدركها المتلقي وفق قدراته على الاستكشاف، النصوص حين تبث قيمتها تراهن على وعي المتلقي الممتلك قدرًا من الوعي بالقيمة الإنسانية.

4 ـ تحرير السرد في صيغة الرسائل يبعد النص عن السرد بوصفه خيالًا إلى السرد بوصفه رسالة لها مرجعيتها الواقعية.

المصادر والمراجع

1 ـ ألبير كامو: **أسطورة سيزيف** ـ ترجمة: أنيس زكي حسن ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت 1983.

2 ـ أمين سلامة: **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية** ـ مؤسسة العروبة للطباعة والنشر ـ القاهرة، ط2.

3 ـ بيير جيرو: **السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية** ـ ترجمة: د. منذر عياشي ـ دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ـ دمشق 2016.

4 ـ دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية** ـ ترجمة: طلال وهبة ـ المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت 2008.

5 ـ د.رسول محمد رسول: **الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية** ـ دار التنوير ـ بيروت 2013.

6 ـ روللو ماي: **شجاعة الإبداع** ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار سعاد الصباح ـ الكويت 1992.

7 ـ زكية العتيبي: **أنثى الغمام** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2013.

8 ـ زكية العتيبي: **رسائل متعثرة** ـ دار غراب للنشر والتوزيع ـ القاهرة 2015

9 ـ زكية العتيبي: **هطول لا يجيء** ـ تشكيل للنشر والتوزيع ـ الرياض 2016.

10 ـ عباس حسن: **النحو الوافي** ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د. ت ج 2.

11 ـ د. عبد الفتاح أحمد يوسف: **العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!** ـ ابن النديم للنشر والتوزيع ـ الجزائر، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون ـ بيروت 2016.

12 ـ عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** ـ قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة، دار المدني ـ جدة ـ ط 3، 1992.

13 ـ د.مصطفى الضبع: **استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1998.

14 ـ وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ـ ترجمة: يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد 1987.

15 ـ يان ميوكاروفسكي: **الفن كحقيقة سيميائية** ـ ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ـ ترجمة وتقديم: أدمير كورية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1997.

ـ 7 ـ

المعرفة السردية
في رواية «أبناء الأدهم»[1]

(1) نواة هذه الدراسة نشرت بعنوان: **أبناء الأدهم في مواجهة عوامل الفناء** ـ مجلة القافلة ـ المجلد 66 مارس أبريل 2017.

«ليست الأسئلة فقط تمحو الجهل طارحة المعرفة، وإنما كل نشاط إنساني هو بحث عن المعرفة واجتهاد لتحقيقها».

الروائيون ثلاثة:

- من يقرأ أكثر مما يكتب فعمله في المقدمة.
- من يكتب قدر ما يقرأ فأعماله متذبذبة المستوى.
- من يكتب أكثر مما يقرأ فأعماله لا يعول عليها.

والقراءة ليست وقفًا على مطالعة الكتب وإنما تتسع لتشكل تأمل العالم وقراءة المشهد الإنساني بل والكوني بكل تفاصيله الممكنة وهو ما يجعل من القراءة مقومًا أقوى لبلوغ النص مكانته الفنية، وهو مقوم يحققه قلة من الروائيين في ظل القوائم الأكثر ازدحامًا لكتابة الرواية العربية.

من هذه المنطقة يأتي جبير المليحان في روايته الأولى «أبناء الأدهم» بوصفها مدونة سردية ليست الأولى في سياق تجربته السردية المكتنزة بمجموعاته القصصية ودوره الأبرز في متابعة القصة العربية عبر موقعها الأشهر الذي أصبح بمثابة الأكاديمية التفاعلية للقصة العربية.

وليس أدل على مساحات القراءة والتأمل واستشراف الواقع من تجربة الكاتب الذي يقرأ أكثر مما يكتب، كتب أولى قصصه «تحقق حلم» (1969) (في ثاني متوسط) ونشرت في

الملحق الأدبي بجريدة اليوم (1972) ومنذ تاريخ نشر القصة الأولى حتى صدور الرواية الأولى (2017) تواترت أعمال جبير المليحان القصصية على نحو يؤكد الانتصار للقراءة والتأمل بالمعنى المشار إليه وعلى نحو يؤكد حيوية الحضور السردي في تجربته:

- الهدية (مجموعة قصص أطفال) ـ أرامكو ـ الدمام 2004.
- الوجه الذي من ماء ـ نادي حائل الأدبي، دار الانتشار العربي ـ بيروت 2008.
- قصص صغيرة ـ مطبوعات نادي الجوف الأدبي، دار المفردات ـ الرياض 2009.
- (ج ي م) ـ دار أثر ـ الدمام 2012.
- رواية (أبناء الأدهم) دار جداول ـ بيروت ـ نوفمبر 2016.

كما يؤكد حيوية تجربته المنفتحة على القصة العربية إذ لا يمكننا فوت تأسيسه لموقع القصة العربية خلال هذه المساحة في مطلع الألفية الثالثة (2000) مدللًا على حسن قراءته للمشهد الحضاري وتصرفه وفق معطياته فقد كان من الأهمية بمكان إدراك قيمة الفضاء الافتراضي للنشر والتواصل والتعريف بالمساحات غير المكتشفة في القصة العربية، وقد تطور المشروع من بدايته حتى الآن على نحو يؤكد نجاح التجربة وتحولها إلى مؤسسة افتراضية:

- 2000 نشأة شبكة القصة العربية.
- 2001 موقع القصة العربية المختص بنشر النصوص والتعريف بكتابها.
- 2003 منتدى القصة العربية الحواري المهتم بقضايا الأدب والثقافة.

- 2010 جريدة القصة العربية الخاصة بأخبار الثقافة والأدب والفن.
- مطبوعات شبكة القصة العربية (أصدرت كتابين ورقيين ويجري إعداد الثالث).

شكليًا لم يغادر جبير المليحان (المخلص للقصة بأشكالها المختلفة وخصوصًا القصيرة منها)، لم يغادر نظام القصة عبر ملاحظة أولية تتجلى في مجموعة العناوين الدالة على اعتماده تقنية الانفصال الاتصال حيث يتوزع النص بين القصة القصيرة والمتتالية القصصية والرواية، ما يزيد عن الثلاثين عتبة داخلية تفتح أبوابها لقراءة عالم النص وتضع في يد متلقيها عددًا من الخيوط التي تتشعب لتشكل في النهاية شبكة علاقات النص بكل ما تتضمنه من تفاصيل، تعتمد في معظمها على جملة ناقصة، مفردة واحدة تكون بمثابة المبتدأ لنص يكون الخبر لمبتدئه يستهلها السارد بعنوان دال يبدو خارج النص لكنه داخل السرد «أصل الحكاية»:

قيل:

إن شابًا اسمه أجا.....

وقيل، وقيل... ومع كل هذا، نؤكد أن الحكاية حدثت كما يأتي[1]:

السارد هنا يمنح نفسه حق امتلاك المعرفة، معرفة الحكاية في أصلها (تمامًا كالسارد القديم في الحكايات العربية القديمة حين يلقي بذهن متلقيه خارج حدود المكان والزمان: كان

---

(1) **أبناء الأدهم**، ص 9.

ياماكان في بلاد كذا أو كان ياماكان في سالف العصر والأوان مما يجعله الوحيد القادر على إدارة الحكاية بلا منافس ممن يمكنه أن يتحقق من أحداثه أو يلتقي بواحد من شخصياته، وحين يعطي السارد نفسه حق المعرفة يمنحنا القدرة على التثبت من حكايته وقبولها دون غيرها.

تقدم الرواية متعة مافي ذلك شك لكنها وهي تحرص على المتعة تحرص أيضًا بالقدر نفسه على تقديم معرفة قد تتعدد مستوياتها لكن تعددها لا يقلل من قيمتها ولا ينقص من أثرها في نفس متلقيها على مدار مساحات التلقي والرواية الجيدة صنيعة روائي لا يكتب عن العالم بقدر ما يكتب به، فالتفاصيل في الأساس تصنع بلاغتها، وبلاغتها تعني قدرتها على الوصول لمن تستهدفه بصورة جمالية، فالفارق بين لغة الحياة اليومية ولغة الرواية هو الفن، مساحة الفن التي تصطبغ بها المتعة السردية محققة مستهدفاتها ومنتجة صورتها الذهنية لدى متلقيها، وهي صورة نتاج للتخيل بقوة الواقع أو الإيهام به.

تتدرج المعرفة الروائية وفق توالي تفاصيل فضائها ووفق أدوات يعتمدها الروائي لتقديم عالمه ورصد التفاصيل التي من شأنها تقديم هذا العالم بصورته التي يتابعها المتلقي، تلك الصورة التي ارتضاها الروائي للالتقاء بمتلقيه، حيث اللقاء يدور في دائرتين متداخلتين: دائرة فضاء النص عبر الصفحات، ودائرة التخييل عبر تشكلات النص وتفاصيله المكونة لصورة العالم الذي يدخله المتلقي وقوفًا على متضمناته.

في تقدمه يعمل السرد على تعريفنا بعالمين:

- عالم النص من داخله: عبر التفاصيل السردية التي تحرك

العالم وتجعله منطقيًا ومقبولًا للمتابعة، وهي ما يخص حياة الشخصيات داخله.

ـ عالم الخارج وحركة استقطاب السارد له عبر إحالات خارجية تعمل على تقديم معرفة معيارية، حيث الخارج المعروف معيار للداخل الغامض، والأشياء التي نعرفها في الخارج (الجبال مثلًا) تجعلنا قادرين على تمثل الداخل وإدراك طبيعته الحيوية والسرد يقدم نوعين من الأشياء:

1 ـ **أشياء معروفة**: خارجة من ثقافة المتلقي أو هي جزء منها لذا فإنه يدركها فور مكاشفتها في النص وحضورها في عالمه فالنخيل والناقة والجبل والصحراء والخيمة وأدوات الحياة المختلفة لا نخطئ وجودها في النص لمعرفتنا السابقة بها واتصالنا بها في واقع حياتنا حتى وإن بدت مستغرقة في ثقافتنا التاريخية.

2 ـ **أشياء مجهولة**: وهو ما يبدو مغرقًا في محليته السردية خاصًا بالسرد أو داخلًا في المتخيل بقوة خيال الروائي وقوة فعل السارد، وهي مجموعة الأشياء التي يعمد السارد إلى تفسيرها في الهامش بمفردات خارج النص وإن تماست مع اللغة النصية.

وهو ما يضع المتلقي دومًا إزاء واحدة من وضعيتين:

ـ العارف بماهو مطروح:

ـ غير العارف بما هو مطروح: فالأشخاص الذين نتابعهم في الرواية ليسوا معروفين بالقدر الكافي لإدراك أفعالهم وتصرفاتهم: عبد الحي ـ الشيخ مُران ـ جليلة ـ زيد ـ أجا وغيرهم مجموعة أسماء نعرفها على المستوى اللغوي غير

أننا نجهل ماهيتها مما يجعلنا مدفوعين لمعرفتها ومعرفة حقيقة وجودها هنا.

يستهل الروائي عمله ببنية خارجة عن عمل سارده، بنية تمثل علامة لغوية تخرج عن سيطرة السارد وتسبق عمله، فالسارد ليس له أن يعيش خارج النص ولا يسبقه، إنه بمثابة سفير الروائي ومبعوثه، تمامًا يشبه عامل توصيل الطلبات يكون حاضرًا لحظة التسليم ويختفي بعدها تاركنا مع ما هو مكلف بتوصيله، البنية هي العنوان المسبوك من المضاف والمضاف إليه «أبناء الأدهم» بوصفها الإعلان الأول عن عالم الرواية أو هي المبتدأ لخبر هو النص نفسه، والخبر هنا مساحة لتعريف المبتدأ أو هو مساحة الكشف عن مجهول (المبتدأ) ذلك العنوان الجاذب متلقيه إلى عالم النص (كل عنوان مبتدأ وكل نص هو خبر للمبتدأ)، والخبر هنا متعدد له وجهان:

- **مباشر**: مجموعة العنوان النصية، عناوين الفصول المتوالية وكل منها يصلح خبرًا أو مشاركًا لخبر متعدد آخر فأبناء الأدهم (على طريقة التفصيل بعد الإجمال) هم: شخص لم يعد هنا منذ أمد بعيد، والشيخ مُرّان، ومران الصغير وهكذا.
- **غير مباشر**: وهو النص بكل ما فيه وبكل ما يضم من تفاصيل مكانية وزمانية وأحداث وشخصيات تتضام جميعها لتكون سبيكة الخبر.

والصيغتان تمثلان معرفة يطرحها النص كشفًا عن مساحة الغموض في المبتدأ أو مساحة المجهولية التي تنتمي بالأساس إلى جينات الأسطورة بما تنتظمه من مرجعية المجهولية التي

تكون الأسطورة في ذاتها كشفًا لمجهوليتها أو مشاركة في التعريف بها إزالة لما هو مجهول في تفاصيل العالم الذي تفسره.

وعلى امتداد الرواية تتجدد الأخبار عبر تفاصيل الأحداث في ترابطها والوقائع في تواليها منتجة نوعًا من الخبر الممتد لا نهاية له والمتلقي عبر تقدمه لا يرغب له في نهاية حيث تداخل الأحداث وتشابكها يؤكد ذلك ويدعمه.

ضمير الغائب / ضمير المعرفة

يشارك ضمير الغائب في تقديم المعرفة وتوسيع مجالاتها، فهو بقدراته السردية وممكناته الحكائية قادر على أن يكون في كل مكان ومع كل الأشخاص.

- «دائمًا ماتكون بيوت الشمال متجهة إلى الشمال».

هذا ماقالته له في أول نطق يخرج من بين شفتيها موجهًا إليه، مخترقًا قلبه، مستقرًا ـ مثل لحن ربابته الجميل ـ في رأسه، صوت ندي سكن في شغافه، يرتعش جسده بفرح غامض، هياب يمس قلبه أولًا، وتسري رعدته في جسده كله، كلما استعاد مشهد انفراج شفتيها وهي تقول ذلك»[1].

وحده السارد يعرف من هذين ووحده القادر على تقديم معرفة تمنح الحكاية استمراريتها وتضع خيوطها المعرفية في يد متلقيها منتجًا نوعين من المعرفة:

- معرفة تخص السرد، منتجة خصوصًا لضمان استمرار السرد

(1) جبير المليحان: **أبناء الأدهم** ـ جداول للنشر ـ بيروت 2016، ص 11.

تعتمد على مجموعة من الحوافز الكاشفة عن العلاقات بين الأشخاص من ناحية وعلاقة الأشخاص بالعالم والأشياء من ناحية أخرى وجميعها تحيل على خبرات المتلقي فممارسة طقوس الحياة من مأكل ومشرب وعلاقات يقيمها الأفراد تتطابق بدرجة ما مع معرفة المتلقي مما يمنح الأشياء منطقيتها ويجعلها مقبولة لا تشذ عما يعرفه أو عما يمارسه في حياته اليومية ويكون للسارد فضل انتقائها وتقديمها وتشكيلها وفق معاييرها المنطقية.

- معرفة تخص العالم الخارجي وتعتمد على توظيف المعارف الخاصة بالعالم قبل النص،من إشارات جغرافية ومعلومات تاريخية ومعارف مختلفة «الشيخ مران، لم يكن زعيمًا، لكنه معتد جدًا بنسبه، بقبيلته التي يتسلسل نسبها إلى إسماعيل بن إبراهيم كما يردد دائمًا، دائمًا يردد أنه من نسل إسماعيل، يقول ذلك لكل من يسأله أو لكل من يراه في مجلس الأمير، أو لكل من يرى شكًا أو تساؤلًا في عينيه، ومع الأيام قل التساؤل حول من هو، أو ماهو نسبه وقبيلته، وأصبح وضعه لا تدور حوله الشكوك، لكن لا أحد يعرف كيف نبت في هذه القرية، لكنه ـ كما يقول ـ من أوائل من خط حدود الأراضي في هذا السهل وغرس الفسائل، ووضع أول لبنة طين في بناء داره، وقد أفرد لنفسه أرضًا اختار أن تكون في أقصى الشمال، تاركًا مساحة مناسبة يفصلها طرف الوادي الصغير، الذي يتجه من الجنوب إلى الشمال، عن البيوت الملاصقة»[1].

---

(1) **أبناء الأدهم**، ص 23.

إن كم المعارف والخبرات اللازمة للحياة التي يعرفها الشيخ مران انتقلت إلى السارد الذي يحيط علمًا بتفاصيل من شانها ان تضمن للسرد استمراره فلا سرد دون معرفة تضمن للمتلقي البقاء في الحكاية وممارسة الاكتشاف مع السارد وإدراك ما يتحرك في العالم من حوله، وماكان للسارد أن يدرك مضامين الشخصية ودواخلها دونما معرفة كافية تمنحه الحق في البقاء لممارسة دوره الذي ماكان له أن يكون دون انفراده بالمعرفة واكتنازه لها وهو ما تطرحه التفاصيل وتؤكده المجريات السردية، يضاف إلى ذلك مجموعة الإشارات السردية التي لا تخص العالم المسرود بقدر ماهي إشارات قادمة من عالم خارج النص، كائنة قبله، فشخصية إسماعيل عليه السلام ليست منتجًا نصيًا وإنما هي معرفة تم توظيفها نصيًا، وتؤكد على العلاقة بين الأشخاص والعالم الخارجي كما تعمل على استقرار عالم السرد زمنيًا بوصفها محددات زمنية تحيل على زمن ما وثقافة ما وتعمل على توطيد العلاقة بالواقع بوصفها إشارات إلى واقع تاريخي حاضر بالفعل ومستقر تاريخيًا تدعيمًا لعملية توسيع دائرة المعرفة.

الأسطورة

تكمن الأسطورة في وعي السارد يكون محملًا بها قبيل الدخول إلى عالم النص، ويحرص على تدشينها في وعي متلقيه عبر تجلي الأسطورة عبر منطقتي كشف:

- **المجهولية**: تكشف الأولى عن نفسها عبر منطقة الالتباس الأولى التي يطرحها العنوان الأول في الرواية «**أصل الحكاية**»: قيل: إن شابًا اسمه (أجا) من العماليق، عشق فتاة اسمها (سلمى) وعشقته ورفض أهلها تزويجه إياها،

فهربا ومعها خادمتها (العوجاء) فطاردهما القوم حتى أمسكوا بهما في موقع مدينة حائل (السعودية) بين جبلي أجا وسلمى، وهناك قتلوهما، وصلبوهما على الجبلين اللذين سميا باسميهما حتى اليوم.

وقيل أيضًا إن (أجا) لم يكن من العماليق، لكن المؤكد أن سلمى أحبت أجا وعشقته حتى قيل إنها وهي على الصليب كانت تناديه ليخلصها لا أحد غيره.

وقيل وقيل. . . . ومع كل هذا نؤكد أن الحكاية حدثت كما يأتي[1]، وما يعضدها من تصدير يدشن الكاتب به روايته، التصدير السابق للعنوان الأول موزعًا على مقولتين، أولاهما منسوبة إلى جاك مايلز: «نحن جميعًا مهاجرون من الماضي على نحو من الأنحاء»[2]

- السمات المتجاوزة منطق الواقع، واقع التلقي التالي لزمن كتابة الرواية، وكل مساحة من تاريخ ماض يعود إليها السارد يكون لها جوانبها الأسطورية اعتمادًا على المفارقة الزمنية، مفارقة زمن الأحداث لزمن التلقي، والرواية المبثوثة للتلقي مطلع الألفية الثالثة يتابع متلقيها عالمًا من زمن سحيق، زمن له منطقه المغاير لمنطق اليوم، وليس أدل على ذلك من أن المتلقي الراهن يرى أن تعامل السابقين مع قصة الحب شكل من الخروج عن الإنسانية المطروحة اليوم أو التحضر في وجهه الإنساني، مؤكدًا على تشدد السابقين فيما يخص العلاقة بين متحابين، تمامًا كما يرى الحياة في الماضي

(1) **أبناء الأدهم**، ص 9.

(2) **أبناء الأدهم**، ص 8. وجاك مايلز: كاتب أكاديمي أمريكي من أشهر مؤلفاته: سيرة الله، قراءة في الكتب المقدسة.

مساحة من خيال مهما كانت تاريخيتها ومهما كان تحققها التاريخي، فهي حياة تقوم على منطق لم يعد مقبولًا، إن مشهدًا من مثل المشهد التالي كفيل بتأكيد الفكرة: «**لقد استقر عبد الحي قرب هذا الجبل العالي، والممتد من الجنوب إلى الشمال، أصبح وطنه هنا، تنقل هو وقومه في أماكن كثيرة، كثيرة جدًا، طلبًا للعشب والمرعى، وهاجروا في أوقات القحط، أو سنوات الجرب، أو هزائم الحروب، لكنهم قللوا من غزواتهم، بعد أن فقدوا الكثير من الرجال والماشية، لقد فقد ابنه الأثير زيدًا في غزوة فاشلة، يذكر حشرجته، والدم يفور من عنقه الذي انغرس فيه رمح العدو**»[1].

على الرغم من تاريخية المشهد فإنه يقدم معرفة عن زمن لم يعد متاحًا ولا يمكن قبول منطقيته، هو في حقيقته تاريخ يبدو لمتلقي اللحظة الراهنة مساحة أسطورية أو وقائع قرينة السمات الأسطورية.

الرواية لا تعرفنا الأسطورة نفسها ـ وإن تحقق ذلك بدرجة ما عند نوع من المتلقين ـ وإنما تعتمد الأسطورة وسيلة للمعرفة السردية، فالجبل بكامل أسطورته معروف للسارد وللروائي من قبله ولغيرهما، والروائي حين يرسل سارده لتقصي أحوال الجبل فإنه يستهدف تقديم مالم يره الآخرون، وطرح مالم يسبقه إليه أحد منهم، ومعرفته بأن هناك من سبقه تمثل في حد ذاتها عامل إيقاف له عن مواصلة عمله.

الأسطورة غلاف شفيف لما يريد السارد تقديمه عبر تشكيل عالم من البشر وما يتصل بهم، عالم يكون بمثابة نظام

(1) **أبناء الأدهم**، ص 17.

معرفي كاشف عن مساحات غير مرئية للمتلقي الذي يذهب إليها مدفوعًا بالسعي إلى المعرفة، معرفة جديد لا يعرفه، ومجهول يجتهد في كشفه حيث تصبح القراءة مساحة من ممارسة نشاط معرفي يتجاوز فاعلها حالة من الركود المعرفي تدفعه لمكاشفة عالم مغاير حتى وإن كان يدرك جوانب من تفاصيله (حين تكتب الرواية عن أمكنة نعرفها أو أشخاص سبق لنا معرفتهم بالمعايشة أو عبر التاريخ مثلًا).

الأسطورة بما تحمل من مساحات الإيهام تمثل جانب المتعة الداعم للمعرفة، فالمتعة في حد ذاتها معرفة نسعى إليها لأننا عرفناها من قبل ونعرف تأثيرها في نفوسنا، ولا يذهب الإنسان إلى متعة لا يعرفها، ولا إلى معرفة دون استمتاع بها، وهو ما يمنح العلماء بعض دوافعهم للعمل والاكتشاف ومحاولة تفسير الظواهر وتعليلها، وإدراك اليقين الكامن فيها.

تمثل الأسطورة شكلًا من أشكال قراءة العالم، والقراءة في حد ذاتها تعد معيارًا كاشفًا وكل نص روائي هو أسطورة أو حامل جيناتها هذا ما تؤكده العناصر السردية المتنوعة: اللغة والمجازات والسرد فوق الواقعي والشخصيات التي تتحرك في فضائها الخاص، والأحداث ذات الطبيعة الخاصة التي تتحرك وفق خيال صاحبها وقدر فاعلية تخييله جميعها تتشارك لتقديم أسطورة خاصة ليست هي الواقع وإن شابهته وليست هي الحياة التي يعيشها الأشخاص خارج النص، وإنما هي نوع من الأسطورة المطروحة على وعي المتلقي ليست مقصودة لذاتها بقدر ماهي مقصودة لغيرها، في الحكاية ذات الطابع الأسطوري أو تلك التي تحمل خصائص الأسطورة لا يقدمها ساردها ليقول لنا عليكم أن

تعيشوا الحالة فقط ليجعلنا باحثين عما وراءها، عن نسق يشبهها يمكننا أن نعيشه أو نتابع بعض تفاصيله.

عبر مسارين يصنع النص أسطورته الخاصة:

- قصة الجبلين وانعكاساتها على الحياة الراهنة.
- الإنسان في مجابهته عوامل الفناء من أجل البقاء، والرواية نفسها تمثل نوعًا من المقاومة، مقاومة الفناء، فناء الإنسان في الحكاية وفناء الحكاية في تفاصيل الحياة، والسارد يراهن على امتلاكه ناصية الحكي وأصل القول مستشهدًا بنصه الذي هو شاهد عليه ومانحًا بعض شخوصه الحق في العمل وفق قوانينه هو حين يمنح بعضهم حق الحكاية وتقديم نفسه كاشفا عن ديمقراطيته على الرغم من مساحات السيطرة التي يمنحها لنفسه ويعضدها ما يبثه من شواهد شديدة الدلالة يدرك تمامًا مدى تأثيرها في متلقيها، من بينها قصة الحب التي يسوقها في سياق نص معني بالبحث عن الأصول لا لمجرد حفظها ولكن رهانًا على وعي لابد له من الإدراك، إدراك الأشياء إدراكًا حقيقيًا تمنحه القدرة على مقاومة عوامل الفناء عبر تحقيق هويته.

المقاومة فعل مدرك لا يمكن القيام به دون معرفة، فمن يقاوم يعرف، ومن يعرف يدرك كيف ومن ولماذا يقاوم تحقيقًا هويته.

الهوية

ينتمي النص الروائي إلى ثقافة تملي عليه الكثير من شروط تحققه، وتمنحه ملامح انتمائه إلى ثقافة يتبادل معها فعل التحقق، فالنص علامة على تحقق فعل الثقافة، كما أنه يعد دالًا

على قدرتها على إنتاج جمالياته الدالة عبر مجموعة من العلامات التي تعمل على تشكيل هويته تلك الهوية الفاعلة في تحقيق وجود النص نفسه واستمرار فعله.

الهوية النصية تمثل امتدادًا لتحقق مجموعة من الهويات المتعاضدة:

- هوية النص الروائي بوصفه تعبيرًا عن الهوية المكانية لثقافة ينتمي إليها.
- هوية الشخوص الروائية بوصفها تفكيكًا لهوية ثقافة الانتماء.
- هوية اللغة بوصفها تعبيرًا عن كيان ثقافي له خصوصيته.

وهي مجموعة من الهويات المعتمدة بالأساس على الهوية المكانية تلك التي تقف بوصفها حاضنًا لكل ما يتحقق في فضاء النص فلا هوية لأشخاص دون مرجعية مكانية ولاهوية للغة دون مساحة مؤطرة بحدود جغرافية فاصلة وحاسمة تكون بمثابة حدود حركة اللغة العابرة للحدود عبر الأشخاص الذين يتجاوزون حدود اللغة الجغرافية حاملين الإشارة إلى الموطن الجغرافي للغة فور النطق بها، وهو ما يجعل من الهوية المكانية مجال تحقق للهويات جميعها في إطار النص الروائي.

تؤكد الرواية هويتها عبر مساحات الفن المتحققة فيها وتؤكد هوية شخوصها في محاولتهم الوقوف في مجابهة الزمن وتراهن الرواية على تأكيد هذه الهوية عبر انتقالها على المتلقي الذي يجد نفسه متحركًا بين قطبين:

- ماضيه الذي يعمل السارد على أن يعيده إليه.
- حاضره بوصفه لحظته المعيشة، فالسارد حين يعيدنا إلى الماضي فإنه لا يعني بالمرة أن نرتكن إليه، أن ننتقل إليه

مغادرين حاضرنا وإنما هو يعني مساحة الوعي الممتدة بين الماضي والحاضر، تلك التي تفسح في المجال لقراءة العالم بين نقطتين محددتين تحققان نوعًا من حماية المتلقي من التيه في الزمن والتاريخ ومقولاته.

يتشكل النسيج اللغوي للرواية من معجم يتسم بالثراء على مستوى أنظمة السرد والوصف والحوار حيث ترتفع لغة السرد إلى لغة الحلم والأسطورة مقربة إياها إلى لغة الشعر، وتقل مساحة الحوار فاسحة في المجال للتأمل الناتج من الوصف والسرد (للحوار إيقاعه الذي لا يمنح متلقيه القدر الكافي من التأمل)، غير أننا حين نتابع هذا النسيج فنحن إزاء مجموعة متداخلة من الأنساق اللغوية التي تبرز مجموعة من الأصوات التي تفرض نفسها في السياق الكلي: صوت الحلم، صوت الأسطورة، صوت التاريخ، صوت المكان، صوت الشخصيات، وجميعها تتشارك لتنتج لغة اليقين السردي من حيث هو النص في كليته بوصفه قادرًا على تشكيل وعي متلقيه عبر هذا المزيج من اللغات المتعددة القادرة على إدارة لغة النص وطرح عالمه على المتلقي في مستوياته المختلفة

يراهن السارد على وعي المتلقي بعالمه، وعيه بثقافته، وعيه بما يجب عليه أن يدركه وبما يجب أن يثق بقدرات ذاته لتغييره.

إنها رواية لا تقدم كاتبها إلى ساحة السرد روائيًا وإنما تقدم للمتلقي نصًا يدفعه لتنمية وعيه إدراكًا لعالم مكتنز بما يجب عليه إدراكه ليحيا حياة تليق به.

الخاتمة

عبر تسعة عناوين ارتحل الكتاب خلال نصوص المدونة السردية السعودية، موسعًا من مفهوم السردية ومتجاوزًا المفهوم التقليدي للسرد، ذلك المفهوم القائم على القصة والرواية دون غيرهما من نصوص موسومة بالسرد، ومن مقولات تتشكل مادتها عبر قوانين فن السرد وجمالياته.

كان لمادة هذا الكتاب أن تتضخم إذا ما أضيف لها مجموعة من الدراسات قيد الإعداد أو قيد المراجعة، فالنصوص تتوالى في الإصدار والمتابعة قائمة، والببليوجرافي يرصد كل جديد، وقلم الناقد يبحث دائمًا عن كل ما يخدم المبدأ وما يشكل جانبًا من نظرية القراءة أو يقيم دليلًا على أصيل أفكارها وصحيح منطلقاتها.

وإذا كان من الصعب متابعة النتاج السردي الحديث في مجموعه، فإن مجرد رصد التراكم الكمي ببليوجرافيًا جدير بضمان متابعة آخرين (خصوصًا الباحثين الجدد) هم في أمس الحاجة لمن يفتح أمامهم الطريق، أو أن يضع أمامهم خارطة جامعة لتفاصيل الإبداع السردي.

لقد اجتهدت مادة الكتاب في تحقيق مجموعة من النتائج:

- مقاربة الساحة الأدبية السعودية بحكم المتابعة عن قرب وهو واجب تفرضه طبيعة اللحظة التاريخية وتتعدد أسبابه: نقديًا هو دور الناقد في المتابعة، أكاديميًا هو دور الأستاذ

الجامعي في مقاربة المحيط الثقافي وهو جزء أصيل من عمل كل أستاذ ينتمي إلى جامعة تتوافق قوانينها مع مستهدفات الخدمة المجتمعية.

- متابعة النصوص الجديدة والكُتّاب الجدد بما يضمن تطوير النظرة النقدية وتعزيز العلاقة الوثيقة بين وعيين: وعي المبدع ووعي الناقد خدمة لوعي المتلقي وتنمية ذائقته.
- تمهيد الطريق لطلاب الدراسات العليا والباحثين الجدد العرب عمومًا والسعوديين خصوصًا فتحًا لآفاقهم على أدبهم الوطني بوصفه نسيجًا للأدب القومي العربي، وهو ما يؤكد واحدًا من أهم المبادئ التي اعتقدها: الأستاذ الحقيقي يتعلم مع طلابه مطورًا وعيه تطويرًا لوعيهم وداعمًا لذائقته دعمًا لذائقتهم.
- نحت مصطلح (إجرائي): السردجرافيا، الجامع بين السرد والببليوجرافيا لقراءة العلاقة الوثيقة القائمة بين المبدع (السارد) والببليوجرافي، ودوائر التداخل بينهما، تحفيزًا للباحثين لتطوير المصطلح وتطبيق المفهوم استكشافًا لمساحات أخرى من الإبداع.
- الدراسة الجمالية للأشياء بوصفها عناصر لها دورها في النص على مستويي: السرد ولغة السرد، فالأشياء ليست مجرد عناصر فيزيائية تشغل حيزًا من الفراغ وإنما هي بنى لغوية بالأساس تتشكل وظائفها من مواقعها في النسيج اللغوي للنص.
- الوقوف على جوانب جديدة في دراسة السرد، في مقدمتها الجانب المعرفي، فكل نص كيان معرفي مطروح وفق صيغة جمالية، ويمكننا القول: لا سرد دون معرفة بعالم النص أو بالعوالم المحيطة التي تلقي بظلالها على العالم النصي.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

1 ـ آمنة الذروي: **احتراق تحت الرماد** ـ قلم الخيال ـ الرياض 2017.
2 ـ إبراهيم مضواح الألمعي: **الأعمال القصصية** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2014.
3 ـ توفيق الحكيم: **يوميات نائب في الأرياف** ـ دار مصر للطباعة ـ القاهرة.
4 ـ جبير المليحان (تحرير): **مائة قصة عربية قصيرة** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2015.
5 ـ جبير المليحان: **أبناء الأدهم** ـ جداول للنشر والترجمة والتوزيع ـ بيروت 2016.
6 ـ حكيمة الحربي: **ظلال عابرة** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 2006.
7 ـ خالد أحمد اليوسف: **نساء البخور** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2012
8 ـ خالد أحمد اليوسف: **وحشة النهار** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2013.
9 ـ خالد أحمد اليوسف: **وديان الإبريزي** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2009.
10 ـ خالد أحمد اليوسف: **يحدث أن تجمع الحكاية أشتاتها** ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2015.

11 ـ رقية حمود الشبيب: **حلم** ـ نادي القصة السعودي ـ الرياض 1984

12 ـ زكية العتيبي: **أنثى الغمام** ـ دار المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2013.

13 ـ زكية العتيبي: **رسائل متعثرة** ـ دار غراب للنشر والتوزيع ـ القاهرة 2015

14 ـ زكية العتيبي: **هطول لا يجيء** ـ تشكيل للنشر والتوزيع ـ الرياض 2016.

15 ـ زينب الخضيري: **رجل لا شرقي ولا غربي** ـ نادي الرياض الأدبي 2013.

16 ـ زينب حفني: **نساء عند خط الاستواء** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1996.

17 ـ سهام العبودي: **الهجرة السرية للأشياء** ـ المفردات ـ الرياض 2015.

18 ـ سهام العبودي: **خيط ضوء يستدق** ـ المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2015.

19 ـ سهام صالح العبودي: **شرفات ورقية، قراءة في كتب** ـ المفردات للنشر والتوزيع ـ الرياض 2018.

20 ـ شروق الخالد: **أعناق ملتوية** ـ دار الفكر العربي للنشر والتوزيع ـ الدمام 2010.

21 ـ شمس علي: **طقس ونيران** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2008.

22 ـ شيمة الشمري: **ربما غدًا** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2009.

23 ـ ظافر الجبيري: **الهروب الأبيض** ـ نادي الرياض الأدبي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت 2008.

24 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **الحياة بين الكلمات** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 2002

25 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **الذين ضل سعيهم** ـ جدة 2005.

26 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **ألف صفحة وصفحة من الأدب والنقد** ـ جدة2009.

27 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **أمواج وأثباج** ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ط 2، 1985.

28 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **أيامي في النادي** ـ جدة 2010.

29 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **حديث الأمس** ـ جدة 2015.

30 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **حكاية الفتى مفتاح** ـ جدة 1996

31 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **واصدحي ياخواطري** ـ جدة 2016

32 ـ عبد الفتاح أبو مدين: **وتلك الأيام** ـ جدة ـ ط 2، 2009.

33 ـ فاطمة عبد الحميد: **كطائرة ورقية** ـ نادي المنطقة الشرقية الأدبي ـ الدمام 2010.

34 ـ فوزية الشداد الحربي: **ليتني ماتلوثت بك** ـ المفردات ـ الرياض 2010

35 ـ قماشة العليان: **الرجل الحائط** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 2003.

36 ـ قماشة العليان: **الزوجة العذراء** ـ دار الكفاح للنشر ـ الدمام 1428هـ

37 ـ نوال السويلم: **بانتظار النهار** ـ أثر للنشر والتوزيع ـ الدمام 2018.

38 ـ نورة الأحمري: **انعتاق** ـ الدار السعودية للنشر والتوزيع ـ الدمام 2003.

39 ـ هديل الحضيف: **ظلالهم لا تتبعهم** ـ وهج الحياة للإعلام ـ الرياض 2004.

40 ـ هيام المفلح: **صفحات من ذاكرة منسية** ـ ط2، 2013.

41 ـ وفاء كريديه: **نساء مؤجلات** ـ مطابع شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ـ جدة 1423هـ.

ثانيًا: المراجع

1 ـ آني أنزيو: **المرأة الأنثى بعيدًا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي** ـ ترجمة: طلال حرب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1992.

2 ـ أحمد عبد الله العلي: **الببليوجرافيا والتكشيف في المكتبات** ـ وزارة التربية والتعليم ـ الكويت 1996.

3 ـ أحمد علي آل مريع: **السيرة الذاتية، مقاربة الحد والمفهوم** ـ كتاب المجلة العربية ـ الرياض 2011.

4 ـ أسامة البحيري: **تشكيل الزمن السردي في السيرة الذاتية السعودية قراءة في ذكريات طفل وديع** ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 65، 66 ـ مايو 2008.

5 ـ ألبير كامو: **أسطورة سيزيف** ـ ترجمة: أنيس زكي حسن ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت 1983.

6 ـ أمل التميمي: **تحولات السيرة الذاتية وممارساتها الجماهيرية بعد ثورات الربيع العربي**، الصفحات الشخصية على مواقع التواصل الاجتماعي ودورها في تحولات الأدب الذاتي ـ الدار العربية للعلوم، ناشرون ـ بيروت 2017.

7 ـ أمل التميمي: **مفهوم السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي المسموع، قراءة في النص الثقافي الفكري** ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 65، 66 ـ مايو 2008.

8 ـ أمين سلامة: **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية** ـ مؤسسة العروبة للطباعة والنشر ـ القاهرة، ط2.

9 ـ بدر بن علي المقبل: **السيرة الذاتية النسائية في المملكة العربية السعودية (إرادة البوح وإشكالية التجنيس)** ـ مجلة العلوم العربية والإنسانية ـ جامعة القصيم ـ مجلد 7 ـ ع 4 ـ يوليو 2014(اعتمد على دراسات السيرة الذاتية للنقاد الثلاثة).

10 ـ بيير جيرو: **السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية** ـ ترجمة: د. منذر عياشي ـ دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ـ دمشق 2016.

11 ـ خالد أحمد اليوسف: **أسئلة الثقافة أسئلة الأدب أسئلة الأدباء، بحوث ومقالات في الأدب السعودي** ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت 2016.

12 ـ خالد أحمد اليوسف: **المسرح السعودي، حركة التأليف والنشر** ـ كرسي الأدب السعودي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض 2017.

13 ـ خالد أحمد اليوسف: **أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية** ـ وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، ـ الرياض 2009.

14 ـ حسين المناصرة: **روائية السيرة الذاتية، قراءة في نماذج سيرية سعودية** ـ علامات ـ النادي الأدبي ـ جدة ـ مج 17 ـ ج 65، 66 ـ مايو 2008.

15 ـ دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية** ـ ترجمة: طلال وهبة ـ المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت 2008.

16 ـ رسول محمد رسول: **الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية** ـ دار التنوير ـ بيروت 2013.

17 ـ رولـلو مـاي: **شـجـاعـة الإبـداع** ـ تـرجـمـة: فـؤاد كـامـل ـ دار سعاد الصباح ـ الكويت 1992.

18 ـ طه وادي: **القصة السعودية المعاصرة** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة2002 ـ

19 ـ عباس حسن: **النحو الوافي** ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د. ت ج 2.

20 ـ عبد الحكيم محمد صالح باقيس: **باكثير وكتابة السيرة الذاتية**(قراءة في شذرات سيرته الذاتية والفكرية) ـ صحيفة 26 سبتمبر ـ ع 26 ـ ديسمبر 2010.

21 ـ عبد العزيز السبيل: **أصوات قصصية، مختارات من القصة القصيرة السعودية** ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ الرياض 1432 هـ.

22 ـ عبد الفتاح أحمد يوسف: **العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!** ـ ابن النديم للنشر والتوزيع ـ الجزائر، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون ـ بيروت 2016.

23 ـ عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** ـ قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة، دار المدني ـ جدة ـ ط 3، 1992.

24 ـ عبد الله الحيدري: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي** ـ دار طويق للنشر والتوزيع ـ الرياض، ط2، 2003.

25 ـ عبد الله الغذامي: **حكاية سحارة** ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت1999.

26 ـ فاطمة العتيبي: **ملامح السيرة الذاتية في الشعر العربي القديم: دراسة تطبيقية في شعر المتنبي** ـ رسالة ماجستير ـ جامعة الملك سعود 1432 هـ (نشرت في كتاب ـ مكتبة الرشد ـ الرياض 2011).

27 ـ لروى هارولد ليندر: **نشأة الببليوجرافيا القومية الشاملة**

الجارية ـ ترجمة: عبد المنعم محمد موسى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1984.

28 ـ محمد بن عبد الله العوين: **كتابات نسائية متمردة، رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية** ـ طبعة خاصة ـ الرياض 2009.

29 ـ محمد بن عبد الله العوين: **كتابات نسائية متمردة، رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية** ـ الرياض 2009.

30 ـ محمد صابر عبيد: **الرواية السير مكانية وسرد ما بعد الحداثة، إشكالية الهوية في رواية عكما لسعدي المالح**، ضمن: د. سهام السامرائي (إعداد وتقديم): رواية الأرض والتاريخ والهوية، قراءات لرواية عمكا لسعدي المالح ـ دار غيداء للنشر والتوزيع ـ عمان 2015.

31 ـ مصطفى الضبع: **استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1998.

32 ـ مصطفى الضبع: **المغيب والمجسد، دراسة في قصص سليمان الشطي** ـ رابطة الأدباء بالكويت ـ الكويت 2000.

33 ـ مصطفى الضبع: **بداوة المرأة في الرواية العربية** ـ بحث مقدم إلى مؤتمر: ثقافة الصحراء ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ الواحات البحرية، 15 ـ 17 مايو 2007.

34 ـ مصطفى الضبع: **ببليوجرافيا نقد الرواية (الكتب ـ الرسائل العلمية)** ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة 2015.

35 ـ ناصر حسن يعقوب: **قراءة في السيرة الذاتية لفدوى طوقان** ـ المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل ـ العلوم الانسانية والإدارية ـ مج 16 ـ ع 2/ 2015.

36 ـ نور الدين سعيداني: **هموم المرأة الجزائرية: قراءة في**

سيرة زهور وئيسى عبر الزهور والأشواك ـ المجلة العربية لعلوم الاجتماع ـ بيروت ـ ع 26، 27 صيف 2014.

37 ـ وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ـ ترجمة: يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد 1987.

38 ـ يان ميوكاروفسكي: **الفن كحقيقة سيميائية** ـ ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ـ ترجمة وتقديم: أدمير كورية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1997.

الكاتب

د. مصطفى الضبع

- أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل ـ الدمام.
- أستاذ النقد الحديث ورئيس قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن ـ كلية دار العلوم ـ جامعة الفيوم.
- وكيل كلية دار العلوم(فبراير 2011 ـ 2016).
- أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة (2010 ـ 2016).
- مدير تحرير سلسلة كتابات نقدية بالهيئة العامة لقصور الثقافة (2004 ـ 2011).
- عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للنقد الأدبي.
- حاصل على جائزة جامعة الفيوم التشجيعية في الآداب في دورتها الأولى (2007).
- حاصل على جائزة مجلة الصدى في النقد الأدبي في دروتها الثانية (دبى 2002).
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- شارك في تحكيم عدد من الجوائز والمسابقات الأدبية والنقدية.

- شارك بأبحاثه في 106مؤتمرات.
- له 181 دراسة ومقالة منشورة في دوريات عربية وغربية.
- أنجز 339 محاضرة وندوة ثقافية وأدبية.
- شارك في إعداد تقرير الأدب في مصر خلال ثلاثين عامًا (1980 ـ 2010) مكلفا بتقرير الرواية المصرية في هذه الفترة.
- شارك في تحكيم عدد من الأبحاث المنشورة في مجلات عربية محكمة (قرابة 500 بحث وكتاب).
- شارك في التحكيم لعدد من الجوائز العربية في الرواية والنقد.

- البريد الالكتروني: eldab3@gmail.com
- الواتس: 00201222538795

صدر له

1 ـ هالة القمر النصفي(مجموعة قصصية) نصوص 90 ـ القاهرة ـ 1992.

2 ـ **رواية الفلاح/فلاح الرواية** (دراسة نقدية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1998.

3 ـ **إستراتيجية المكان، دراسات في جماليات المكان في السرد العربي** (دراسة نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ 1998 (الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2018).

4 ـ **تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل** (دراسة نقدية) ـ القاهرة ـ 1999.

5 ـ **المغيب والمجسد في القصة القصيرة** (دراسة نقدية) الكويت ـ 2000.

6 ـ **محمد حسن عبد الله**، (تحرير) ـ جامعة القاهرة ـ 2001.

7 ـ **الأشياء وتشكلاتها فى الرواية العربية**، حوليات الآداب

والعلوم الاجتماعية ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ الرسالة 213 الحولية الرابعة والعشرون ـ 2003/ 2004.

8 ـ **زكى مبارك، ببليوجرافيا أولية** ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة 2006.

9 ـ **تجليات النص الشعرى** ـ حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ 2008.

10 ـ **تحليل الخطاب (تحرير)** ـ أعمال مؤتمر الجمعية المصرية للنقد الأدبي ـ القاهرة ـ 22 ـ 24 أبريل 2014 (مجلدان).

11 ـ **ببليوجرافيا نقد الرواية** (المؤلفات ـ الرسائل العلمية في الجامعات العربية) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة 2015.

12 ـ **كتابات أحمد زكي أبو شادي النقدية (نقد الشعر)** ـ مؤسسة البابطين ـ الكويت 2015.

13 ـ **من وحي المؤسسة (الزوجية طبعا)** ـ المؤسسة العربية ـ القاهرة 2015.

14 ـ **جماليات الكتابة الجديدة (تحرير)** ـ أعمال الدورة السابعة لمؤتمر الجمعية المصرية للنقد الأدبي ـ القاهرة ـ 29 ـ 31 يناير 2017.

15 ـ **الغرفة 201 (مجموعة قصصية)** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 2018.

16 ـ **من نافذة التاريخ، الكتابات المجهولة لأحمد زكي أبو شادي** ـ مكتبة المتنبي ـ الدمام 2019.

17 ـ **له قيد النشر**

ـ سردية الأشياء.

ـ ببليوجرافيا نقد الشعر.

ـ الباحث والناقد والنص الروائي.